



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

DE SÃO FRANCISCO A WOODSTOCK
REVISITANDO AS NARRATIVAS DA RELAÇÃO ENTRE OS
HIPPIES E A MÚSICA NA CONTRACULTURA DOS ANOS 1960

BRENO LARANJEIRA SANTORO SALVADOR

RIO DE JANEIRO
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**DE SÃO FRANCISCO A WOODSTOCK: REVISITANDO AS NARRATIVAS
DA RELAÇÃO ENTRE OS HIPPIES E A MÚSICA NA CONTRACULTURA
DOS ANOS 1960**

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo.

BRENO LARANJEIRA SANTORO SALVADOR

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann

RIO DE JANEIRO
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a monografia **De São Francisco a Woodstock: revisitando as narrativas da relação entre os hippies e a música na contracultura dos anos 1960**, elaborada por Breno Laranjeira Santoro Salvador.

Rio de Janeiro,/...../.....

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann – orientador
Pós-Doutor em Comunicação pela Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Departamento de Fundamentos da Comunicação – UFRJ

Prof. Dr. Fernando Antônio Mansur Barbosa
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Departamento de Expressões e Linguagens – UFRJ

Profª. Drª. Marialva Carlos Barbosa
Pós-Doutora em Comunicação pelo Centre National des Recherches Scientifiques, Paris, França
Departamento de Departamento de Expressão e Linguagens – UFRJ

Aprovada em:

Grau:

RIO DE JANEIRO

2014

SALVADOR, Breno Laranjeira Santoro.

De São Francisco a Woodstock: revisitando as narrativas da relação entre os hippies e a música na contracultura dos anos 1960 / Breno Laranjeira Santoro Salvador – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

119 p.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014.

Orientação: Micael Maiolino Herschmann

1. Contracultura. 2. Hippies. 3. Música. 4. Comunicação I. HERSCHMANN, Micael (orientador) II. ECO/UFRJ III. Jornalismo IV. Bacharelado

AGRADECIMENTOS

A Fatima, mãe, revisora, psicóloga, filósofa, pensadora e quase uma orientadora paralela, sempre disposta a ajudar a trazer novos ensinamentos e nunca fazer com que eu me esquecesse da importância da justiça social e das igualdades. Nada seria sem esta figura.

A Marcus, pai, influência musical, apoiador em tempo integral, curioso, dedicado, que nunca deixou de se esforçar ao máximo por todos em sua vida. Sinto grande orgulho de ser uma destas pessoas.

A Flávia, alguém que, mesmo com as mudanças que o mundo possa trazer, nunca deixará de ter em mim um espaço tão digno quanto seu carinho, inteligência, compaixão, doçura, devoção e beleza. E por tudo que trouxe de tão importante e jamais será esquecido.

Aos amigos que há tanto me apoiam. Mesmo que eu não tenha necessidade de citá-los, merecem ser reforçados por todos os momentos que tanto me enriqueceram.

Aos colegas e amigos da Editora Objetiva, que me introduziram no mundo profissional e me fizeram amar ainda mais os livros. Em especial, Felipe Maciel e Simone Ruiz, tutores para toda a vida. Obrigado pelas grandes conversas, oportunidades e amizade.

Aos tão recentes e já queridos colegas e amigos de redação d'O Globo, que não medem esforços para apoiar novos repórteres, com dicas cruciais para a nova geração.

À inquestionável banca que acompanha este trabalho: pesquisadores e profissionais de qualidade que não poderiam ter ficado de fora. Micael Herschmann, orientador com domínio indiscutível; Fernando Mansur, divulgador do pensamento crítico e voz que ouço desde a infância; Marialva Barbosa, que ajuda a traçar o tão rico panorama cultural do Brasil.

Aos imprescindíveis entrevistados para a realização deste trabalho: Arthur Dapieve, com quem tive o prazer de conviver por muitos meses e que foi um dos primeiros jornalistas que me interessaram de verdade, ainda na adolescência; Rodrigo Merheb, pelas surpresas que me trouxe por produzir um livro tão rico, sua dedicação e simpatia, além da eterna voluntariedade no que diz respeito a este projeto.

Obrigado por me ajudarem a fazer desta amálgama algo inteligível.

They won't give peace a chance
That was just a dream some of us had

Não dão chance à paz
Foi só um sonho que alguns de nós tivemos

(Joni Mitchell, *California*)

SALVADOR, Breno Laranjeira Santoro. De São Francisco a Woodstock: revisitando as narrativas da relação entre os hippies e a música na contracultura dos anos 1960.

Orientador: Micael Maiolino Herschmann. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 119 p.

RESUMO

Imprescindíveis na cultura do século XX, a contracultura, a música e a subcultura hippie exercem papéis de grande importância na década de 1960 por conta da exploração midiática em torno das mesmas e sua adoção por uma juventude que resistiu às formas tecnocráticas que dominavam o contexto sociocultural da época. Este trabalho busca estudar a relação, dentro do contexto contracultural – com recorte nos Estados Unidos –, da efervescência contracultural, a formação, o apogeu e o declínio da identidade dos hippies através da música. Por meio de entrevistas e uma pesquisa por fontes jornalísticas, historiográficas e filosóficas, busca-se estabelecer o rock e outros gêneros dentro deste específico diálogo entre música, cultura e sociedade em um contexto de tecnocracia capitalista.

Palavras-chaves: Música, contracultura, hippies, comunicação

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
2. <i>YOUNG PEOPLE SPEAKING THEIR MINDS</i>: A CONTRACULTURA E O PODER DA JUVENTUDE	13
2.1 E o que é a contracultura?	14
2.2 A prática contracultural	22
2.3 Sonhos, mudanças e utopias	31
3. <i>WHAT A LONG, STRANGE TRIP IT'S BEEN</i>: EXPANDINDO CONSCIÊNCIAS E EXPERIMENTANDO O NOVO	35
3.1 Drogas psicodélicas: da mescalina ao LSD	35
3.2 Beat, hip, beatnik, hippie: as origens na geração cinquentista	43
3.3 Uma juventude em efervescência psicodélica	54
4. <i>BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR</i>: AS EXPRESSÕES E A MÍDIA SOBRE OS HIPPIES	61
4.1 São Francisco e Haight-Ashbury	64
4.2 <i>Sem destino</i> , mas à posteridade	72
5. <i>EVERYWHERE THERE WAS SONG AND CELEBRATION</i>: A MÚSICA	79
5.1 Bob Dylan e os novos padrões musicais	82
5.2 Dos ex-garotos de Liverpool à cena psicodélica	84
5.3 A inevitável <i>Frisco</i>	86
5.4 Entre gêneros e gênios: um contexto musical dos hippies	92
5.5 A era dos festivais: Monterey, Woodstock, Altamont e um legado	97
5.6 A lição da produção musical	104
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
8. ANEXOS	

1. INTRODUÇÃO

Se fosse possível definir algum momento do século XX como o período em que a música refletiu com mais força os anseios e expressões de uma geração, uma das épocas que mais despontariam neste questionamento certamente seria a década de 1960. Em um contexto no qual a maior parte do mundo ocidental experimentou mudanças (e tentativas destas) sociais e culturais a partir da juventude, várias das formas musicais passaram a adotar tons semelhantes, diretamente ligados a algumas das mais importantes pautas daquilo que se conhece como contracultura.

Muito já se discutiu sobre a chamada “contracultura dos anos 1960”, sob diversos aspectos: social, político, econômico, estudantil, cultural. As demandas e ações de boa parte da juventude da segunda metade da década – e, conseqüentemente, de outros segmentos da sociedade – foram estudadas por autores das mais diversas áreas das ciências humanas, utilizando-se de métodos e técnicas qualitativas e quantitativas. O conjunto de fatores que abarca este conceito não é linear, apesar de estar ligado intimamente a um período de grandes mudanças estimuladas pela juventude. Não toda, mas uma parte considerável.

O fenômeno desta contracultura não se restringe ao período, mas sim a todo um desorganizado encadeamento de fatos que lentamente se constitui com o período que sucede a Segunda Guerra Mundial e alcança seu auge na segunda metade da década de 60. Postulações filosóficas, sociais, psicológicas e culturais, entre outras, dá origem a momentos de grande relevância questionadora. Da mesma forma, a consolidação da subcultura hippie nasce de uma sequência de fatos dispersos que culminam no desenvolvimento de um grupo com características culturais e estéticas específicas – e estereótipas midiaticamente.

Também já foi debatido extensivamente o “universo hippie”, com o intuito de compreender o que as figuras tão estereotipadas possuem de legítimo, sua formação e como elas foram influenciadas e influenciaram a sociedade. Fenômeno indissociável do que compreende-se como “contracultura”, os hippies fizeram, em certa medida, uma espécie de revolução própria que viria a influenciar outros atores desta conjuntura e a sociedade, no geral. Suas espontâneas filosofias de *drop out*¹, questionando pilares sociais, culturais, econômicos e políticos, são muito relevantes ainda hoje em dia.

¹ “Cair fora”, na tradução convencional.

O sistema é injusto e cria a infelicidade. Mas o sistema introjeta os seus valores em nós e somos nós quem sofremos a infelicidade que ele cria (...) A contracultura nasceu — como a psicanálise, por exemplo — por uma necessidade de limpeza psíquica, um projeto de felicidade individual e coletiva que, entretanto, cedo esbarrou na oposição do *establishment*. (MACIEL, 1987, p. 93-94)

O que se entende por contracultura é uma forma conveniente de buscar explicar uma série de acontecimentos, às vezes sem relação aparente entre si, que questionaram o *status quo* vigente. Estados Unidos, Londres, Paris, Leste Europeu, América Latina, Japão. Todos os movimentos continham especificidades locais, mas, de alguma forma, foram influenciados por uma certa cultura juvenil norte-americana (ROSZAK, 1972, p. 22) de contestação. Uma das teorias que mais são mostradas ao longo deste trabalho aponta a hegemonia econômica e midiática dos Estados Unidos já na metade do século XX.

A tão midiaticizada subcultura hippie, como será mostrado adiante, é um fenômeno fundamentalmente americano, em especial por conta de seu desenvolvimento na região de São Francisco, na Califórnia. Sendo assim, os elementos que dizem respeito aos hippies — questionamentos das instituições, abertura a elementos orientais, hedonismo, afronta a regras sociais informalmente estabelecidas, crítica ao consumismo, vida em comunidades, entre outros — são dissecados e fundidos à cultura musical da época, intimamente correlacionada. Segundo o jornalista e diplomata Rodrigo Merheb, autor de *O som da revolução* (2012):

Eles [os hippies] foram chamarizes, foco catalisador de um fenômeno local que se expandiu em escala mundial, com base no rock e em sua inserção na indústria de massa, de um fenômeno de gueto para um fenômeno mundial.²

Ainda com foco nos Estados Unidos, é importante lembrar que o país foi o berço de gêneros como o blues, de matriz africana, e que viria a ser um dos elementos que ajudaria a consolidar o nascimento do rock. Também de origem americana, este gênero teve seu primeiro *boom* na década de 50, sendo um dos primeiros grandes movimentos da estética contracultural, lembra Luiz Carlos Maciel (1978, p. 70). Este estilo é claramente o que mais inspirou a produção musical ligada à subcultura hippie. Há outros que tiveram força na época, como o folk e o soul, mas o rock é o “chamariz sonoro” desta conjuntura.

² MERHEB, em entrevista ao autor, 21/03/2014

O que se pretende nesta monografia é compreender a relação mútua entre a música e a contracultura sessentista, com foco na subcultura hippie, que considero um dos maiores fenômenos culturais do período. Este trabalho procura analisar de que forma a música influenciou a efervescência cultural predominante no período e como a juventude da época a influenciou, como uma via de mão dupla. Para isso, adota-se uma postura historiográfica e jornalística para fundir os elementos presentes.

Pelo fato de esta pesquisa buscar verificar uma convergência dos três vetores citados: contracultura, música e hippies, junto a meu interesse pessoal pela música americana, o recorte geográfico que será empreendido para manter o foco do trabalho é sobre os Estados Unidos. Na terra onde nasceram o rock e a subcultura hippie, e também onde a contracultura teve grande força (a exemplo de outros lugares), serão debatidos os momentos e instituições que mais marcaram o período sob a perspectiva deste grupo.

Busca-se neste trabalho demonstrar o quão grande foi a influência das formas musicais no apogeu do *flower power*, inserindo de forma analítica e historiográfica esta relação dentro do fenômeno da contracultura dos anos 1960. O estudo de caso, com toda a convergência de fatores citados, se baseia fundamentalmente no cenário dos Estados Unidos da década de 60, embora sejam encontrados ao longo desta monografia diversos personagens de outras nacionalidades e épocas. Alguns acontecimentos importantes tomam parte na Inglaterra, que influencia o contexto, e outros ocorrem em Brasil e França, por exemplo, ilustrando o cenário.

Este projeto não necessariamente apresenta uma historiografia linear, passando por análises musicais, de conteúdo e de diálogo entre o contexto sociopolítico e a cultura em si. Há capítulos específicos sobre cada um dos três eixos desta pesquisa: a contracultura, os hippies e a música, mas há sempre uma interpolação de um elemento em outro durante a narrativa. O rock, o folk e outros gêneros constantemente se encaixam nos contextos aqui estudados, como se pretende mostrar nos capítulos que precedem o foco na música em si.

Os questionamentos que aqui serão realizados buscam incluir e recuperar, de forma jornalística, fatos de relevância para o contexto. Sendo assim, considero mais importante buscar a compreensão das conjunturas do que repetir teorias ou fatos pressupostos para a compreensão deste trabalho. Um fator crucial é a tentativa de contextualizar cada um dos elementos que farão parte dos questionamentos que estão na narrativa.

A bibliografia sobre temas como indústria cultural, contracultura, a música da época e os hippies é vasta, mas não costuma trazer uma clara contextualização deste conjunto de fatores muito mais amplo para a compreensão geral do rock e de outros gêneros como elementos que se interpolam diretamente na cultura dos hippies e dialogam abertamente com a contracultura, de modo geral. Diante disso, o objetivo central nesta monografia é responder à seguinte pergunta: no contexto da contracultura e de seus conflitos, de que forma a subcultura hippie e a música se relacionaram?

Há uma série de temas e questionamentos paralelos que tangenciam esta discussão e que, pelo menos em algum aspecto, busca-se abordar durante a narrativa: o que levou a tantas mudanças que resultaram em radicais alterações de comportamento na contracultura? Quais são os principais fatores para isto? Até que ponto a música teve importância neste contexto? Quais os gêneros musicais mais recorrentes nela e de que forma eram empregados? Como os hippies lidaram com o conflito entre a mensagem contra as instituições convencionadas socialmente, o consumismo e a tecnocracia, mesmo sendo incorporados a este mesmo sistema através da mídia?

Diante deste contexto tão vasto, o grande número de páginas se explica ao longo da própria narrativa, onde a música se entremeia pelas explicações e é focada, enfim, no último capítulo. Pelas mais de cem páginas deste trabalho, busca-se explicar de que forma os hippies foram ou não capazes de realizar a dissociação da cadeia produtiva tecnocrática e aplicá-la na música. Músicos existem milhares de anos antes da chamada indústria musical e dos meios de reprodutibilidade técnica, mas como se comportam com a interferência destes, em especial numa conjuntura de contestação aos aparatos tecnocráticos?

Indústria cultural, resistência e identidades

Como o foco deste trabalho é compreender o papel da música dentro da contracultura e, fundamentalmente, da subcultura hippie, é imprescindível que se parta do pressuposto que ela é uma mediação sociocultural de grande importância no século XX. Diversos autores do período, além de pesquisadores mais recentes, abordaram este aspecto através da indústria musical, responsável pela tecnocratização da música: aparatos de reprodução, grandes companhias, meios de comunicação e práticas que a massificam.

Como aponta Merheb em entrevista ao autor (2014), é impossível pensar em música, tratando-se do século XX, sem lembrar do fato de que é ela uma das formas artísticas e culturais mais massificadas. Desde os consagrados ensaios de autores da Escola de Frankfurt sobre reprodutibilidade técnica, indústria cultural, entretenimento e massificação, entre outros temas, o grau de sofisticação da tecnocracia na cultura apenas aumentou após a primeira metade do século. Somente na música, cresceram processos de padronização de gêneros e canções, publicidade, inserção midiática, criação de produtos subsidiários.

A indústria da música é parte importante das indústrias culturais. O termo, cunhado por Horkheimer e Adorno, é usado para caracterizar o surgimento de produtos culturais massivos (filmes, novelas, programas de rádio, peças publicitárias, histórias em quadrinhos) que circulam nos meios de comunicação massivos (cinema, rádio, televisão etc.) nos quais a estandardização e a produção em série são a lógica da chamada cultura de massa. Para os autores, a indústria cultural é um ambiente dominado pela técnica e pela hegemonia do poder econômico que tem total controle sobre o consumo da sociedade atual. (VLADI in: JANOTTI JR; LIMA; PIRES (orgs.), 2011, p. 73)

Este contexto dialoga diretamente com o que será apresentado, no primeiro capítulo, como a contestação da tecnocracia, e que representa um papel de conflito interno da contracultura e dos hippies, que tanto criticaram, mas acabaram sendo inseridos neste sistema. No período da hegemonia tecnocrática, que independe das cifras bilionárias dos Estados Unidos – mas sim do processo de industrialização das sociedades, como sustenta Theodore Roszak (1972, p. 19) –, as formas espontâneas de contracultura acabaram sendo sufocadas e incorporadas ao sistema vigente.

A indústria cultural abusa da consideração com relação às massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada a priori e imutável. É excluído tudo pelo que essa atitude poderia ser transformada. As massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar. (ADORNO *apud* FACINA, 2007, p. 2)

Desta mesma forma sofre (e sofreu, nos anos 60) a música. Apesar de o gênero musical principal desta relação ser o rock, como demonstrarei ao longo da pesquisa, opta-se por manter a definição de como a música em si influenciou e foi influenciada pelos hippies. Há um contexto muito mais amplo, no qual outros gêneros musicais ajudaram a moldar esta

relação. Entre eles, destacam-se o folk, o soul e derivações do blues. Mas todos, invariavelmente, se veem ligados à indústria musical.

Em uma lógica de extensiva movimentação de dinheiro, os temores de autores como – por exemplo – Adorno e Débord acerca da “pureza” desta arte se concretizavam. Os anos 60 são um período de avanços técnicos e cognitivos na publicidade e de sofisticação dos aparatos tecnocráticos. E “em Adorno não há saída, a arte é destruída em seu princípio quando começa a fazer parte da economia mercantil” (RODRIGUES, 2006, p. 18).

A indústria da música é uma organização dentro das indústrias culturais que engloba empresas ligadas à música como gravadoras, selos, estúdios, produtoras, escolas de música; fabricação, produção e comercialização de instrumentos musicais e equipamentos eletrônicos; inclui entidades e associações de músicos, produtores e empresários; envolve direitos autorais, mas também personagens como músicos, engenheiros, compositores, empresários, meios de comunicação, críticos. Desta forma, entende-se a indústria da música com uma estrutura ampla que abarca a produção de shows, o mercado de instrumentos, a distribuição da música, redes sociais, direitos autorais, tecnologias de gravação. (VLADI in: JANOTTI JR; LIMA; PIRES (orgs.), 2011, p. 73)

O que Nadja Vladi (2011) aponta é que a indústria fonográfica (como toda a musical) “sempre teve um papel-chave nas convenções particulares ao gênero e, através de estratégias específicas, procura guiar a criação, a circulação e o consumo da música” (VLADI in: JANOTTI JR; LIMA; PIRES (orgs.), 2011, p. 73), tendo como finalidade a manutenção de lucros cada vez maiores. E, nos anos 1960, a absorção do rock pela indústria foi um dos grandes fatores que consolidariam o conflito entre o espírito musical e interesses comerciais.

Deve-se levar em consideração que o grande objeto de estudo neste trabalho, dentro da contracultura, são os hippies, mas é importante ressaltar que eles não são as forças predominantes na contracultura. Ainda assim, há, em meio ao auge deste contexto, uma grande gama de artistas, jovens, militantes e profissionais dispostos a se apropriar comercialmente dos sentimentos de contestação, coletiva ou individual.

É este o contexto de uma série de momentos fundamentais para o nascimento da subcultura hippie e de sua relação com a música: a expansão do rock, as rádios, os artistas independentes de Haight-Ashbury, em São Francisco, e as grandes gravadoras de Nova York e Los Angeles, o impasse de Woodstock, entre outros momentos. O que há em comum neles é

o inevitável conflito entre produção artística destes momentos – que promoveram uma grande influência – e a interferência dos interesses empresariais e lucrativos.

Este trabalho não se propõe a repetir as formulações teóricas acerca da indústria cultural, mas sim usá-las como pressupostos para dar fôlego a um projeto de abordagem jornalística e historiográfica. Por conta disto, as formulações sobre os conceitos que a Escola de Frankfurt lançou bases não são prioridades, mas estão presentes em diversos momentos da narrativa. Há aqui uma série de afirmações que não representam qualquer novidade, mas que são abordadas de maneira a compilar e compreender o objeto de estudo e fazer uma correlação pouco conhecida para a maior parte do público e de muitos pesquisadores.

É importante integrar às discussões, que tratam de resistência e reformulação da cultura pelos jovens, o conceito de *subcultura*. Utilizado com frequência neste trabalho, o termo se refere – de forma ampla – a grupos que subvertem a lógica de uma cultura, criando identidades próprias e específicas. No contexto estudado aqui, aborda-se aqui uma grande gama de especificidades dos hippies, com suas resistências à tecnocracia ocidental.

A idéia de cultura (...) é a de um campo de lutas, de disputas por significados e sentidos. Essa luta, na sociedade de classes, tem termos desiguais, mas é parte da dinâmica da luta de classes. Para Williams, a cultura é um modo de vida, algo que inclui, além das grandes obras, os significados e valores que organizam a vida comum (Cevasco, 2003). (FACINA, 2007, p. 5)

O que Adriana Facina explica, com a referência a Raymond Williams, é uma rejeição ao caráter elitista de cultura, que a vê de forma intrincada com a arte e a dissocia dos processos sociais. Williams e outros autores do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS) da Universidade de Birmingham (Reino Unido) – que nasceu igualmente no contexto dos anos 1960 – buscaram ver as formas de cultura através da resistência dos grupos que disputavam internamente as ideias de inserção e rejeição na sociedade e na cultura dominante. Entre eles, estavam diferentes classes socioeconômicas.

João Freire Filho e Fernanda Marques Fernandes lembram que, para a Escola de Birmingham, a lógica é “desconstruir e destronar o conceito mercadológico de cultura juvenil e, em seu lugar, erigir um retrato mais meticuloso das raízes sociais, econômicas e culturais das variadas subculturas juvenis” (FREIRE FILHO & FERNANDES, 2005, p. 2). De cunho inspirado em Marx, os autores valorizavam a postura de questionamento e oposição à lógica

vigente. Na contracultura, um dos contextos nos quais mais atuaram, a resistência é uma lógica permanente pelos jovens que estavam envolvidos.

Entre as linhas de pesquisa desenvolvidas pelos teóricos do CCCS, destacava-se a investigação sistemática dos estilos e das atividades dos diferentes grupos juvenis surgidos no pós-guerra – teds, rockers, mods, rastafaris, skinheads... Obras seminais como *Resistance through rituals* (Hall & Jefferson 1976), *Profane culture* (Willis 1978) e *Subculture: the meaning of style* (Hebdige 1979) tencionavam legitimar a vida subcultural juvenil, compreendendo-a como um comportamento social razoável e coerente, e não como um sintoma de demência ou iniquidade. (FREIRE FILHO & FERNANDES, 2005, p. 1)

As subculturas que se formam nos anos 60 e 70 questionam, criam especificidades que surpreendem a tecnocracia vigente. Entre elas, os hippies, como se verá adiante. O conceito poderia ser confundido com o de contracultura, mas é importante lembrar que se refere a grupos cuja identidade e modos de vida constituem peculiaridades, como o modo de se vestir e a produção artística. A contracultura dos anos 1960, por exemplo, é bastante ampla e não se pode dar a ela uma definição sob estas características, já que trata-se de todo um rico e variado contexto. Pensar em fenômenos contraculturais distintos, como por exemplo hippies, *pop art* e o feminismo, prova como a contracultura não é uma subcultura.

Autores como João Freire Filho e Fernanda Marques Fernandes (2005) apontam que, em um contexto que se constrói a partir dos anos 1980, a ideia de “subcultura” dá lugar a novas terminologias nos estudos socioculturais por conta da maior formação de redes, que se comunicam e debatem identidade com maior alcance (FREIRE FILHO & FERNANDES, 2005, p. 4). O mesmo João Freire Filho afirma que, na visão dos estudos pós-subculturais, as proposições de autores como Richard Hoggart, Raymond Williams e Dick Hebdige superestimaram o poder delas (FREIRE FILHO, 2007, p. 39).

Ainda assim, o contexto que é aqui estudado busca mostrar como os hippies tiveram influência na sociedade e, mesmo não tomando o lugar da cultura dominante, foram capazes de estabelecer mudanças através de sua postura de resistência. A exemplo de outros grupos, como os *punks* e os *mods*, ajudaram a imprimir mudanças significativas na cultura dominante, e, mesmo com a apropriação midiática, que será mais abordada adiante, foram capazes de estabelecer identidades.

Outro autor essencial para os estudos culturais, o teórico Stuart Hall (2006), também de Birmingham, afirma que as identidades modernas, que vinham sendo construídas até a primeira metade do século XX, passam por um processo de “fragmentação”, ou “descentramento” (ou até “descentração”). Neste contexto amplo, as visões aparentemente definitivas que haviam se estabelecido na modernidade, no qual predominavam o racionalismo e outros elementos deterministas do pensamento e da cultura, vão minguando.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento — descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo. (HALL, 2006, p. 7)

Há uma série de acontecimentos e postulações que contribuem para isto, Hall (2006) analisa. Seja através das mudanças comportamentais de meados do século XX – dentre os quais a contracultura cumpre um grande papel – ou do valor de teorias como a escola estruturalista e o pensamento de autores como Freud e Foucault, o que vinha sendo construído acerca do sujeito de origem iluminista passa a ser questionado por pensadores e experimenta mudanças concretas no cotidiano.

Dentre as diversas “desestabilizações” do pensamento moderno, o papel ainda relegado das mulheres é revisto; a sexualidade se prova como algo além das formulações normativas do racionalismo; aumenta a sensação de não pertencimento a grupos sociais, motivada pela maior integração das sociedades e outros fatores, como as mudanças nos relacionamentos. Neste contexto, uma subcultura como a hippie gera laços de identidade, como aponta Hall.

Cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a política de identidade — uma identidade para cada movimento. (HALL, 2006, p. 48)

Desta forma, Hall enxerga nos grupos sociais minoritários — como as subculturas, e os hippies estão praticamente no epicentro deste contexto, quando se fala de anos 1960 — espaços onde o indivíduo é capaz de sentir pertencimento. No caso hippie, é fácil fazer esta correlação, pois o contexto que será apresentado no primeiro capítulo mostra como a insatisfação com a tecnocracia capitalista fez com que muitos jovens abandonassem o sistema estabelecido, optando por um estilo de vida mais humanista, solidário e dissociado das formas políticas e econômicas que predominavam na primeira metade do século.

O contexto de insatisfação faria com que diversos grupos minoritários se formassem a partir da década de 60, dentre eles subculturas como a hippie, os yippies e militantes pelos direitos civis. Os laços de identidade estimulados pela união de uma subcultura são capazes de explicar, também, porque tantos insatisfeitos optaram pelo *drop out*. Nesta lógica da pós-modernidade, que não é o foco deste trabalho, diversas das formulações da contracultura (e dos hippies) se mostrarão de grande importância, por conta de sua relevância enquanto promotoras de um novo olhar sobre o que estava enraizado e que estaria passível de sofrer uma série de mudanças.

Metodologia

Diante da proposta aqui apresentada, optou-se por métodos qualitativos de pesquisa, já que o tema, apesar de influenciar as gerações posteriores, tem foco em um período delimitado (especialmente entre 1965 e o início dos anos 1970). Com uma extensa leitura de diversas fontes, jornalísticas, sociológicas, filosóficas e historiográficas, é priorizada aqui uma releitura de fatos através de uma filtragem crítica dos fatos e contextos que mais se adequam à compreensão de eventuais respostas para os questionamentos apresentados.

Em função da extensa leitura e da recorrência a uma grande quantidade de material publicado, foram realizadas duas entrevistas, que se focaram no questionamento central: a relação entre contracultura, hippies e a música. O primeiro entrevistado é Arthur Dapieve, colunista de *O Globo* e respeitadíssimo jornalista cultural. Seu conhecimento musical e vastidão de conteúdos abordados ao longo de sua carreira foram decisivos para que ele fosse procurado para uma entrevista.

O segundo entrevistado é Rodrigo Merheb, diplomata do Itamaraty e jornalista cultural que estreou literariamente com o excelente *O som da revolução: uma história cultural do rock 1965-1969* (Civilização Brasileira, 2012), vencedor de não ficção do prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) no mesmo ano. Antes de me deparar com seu livro, apenas encontrava informações desencontradas sobre a música americana do período. A detalhada narrativa facilitou em muito a compreensão e a pesquisa mais a fundo de diversos aspectos que compõem esta monografia.

O livro e a entrevista de Merheb estão presentes durante toda a narrativa e ajudam também a complementar, em termos de Brasil, o que dizem autores como Heloísa Buarque de Hollanda (1992) e Carlos Alberto Messeder Pereira (1986). A revisão literária é um elemento essencial para a construção desta monografia, que reúne informações de uma grande quantidade de fontes e busca fazer com que tenham relevância na narrativa.

Uma das fontes de pesquisa mais crítica, e que norteia diversas abordagens subjetivas deste trabalho, é o filósofo e jornalista Luiz Carlos Maciel, fundamental para a compreensão do contexto através de sua participação na contracultura brasileira e seus escritos sobre o tema, nacional ou internacionalmente. Suas colunas no *Pasquim* e livros são considerados de grande importância nestes estudos e também integram este trabalho.

Alguns artigos, trabalhos e livros de outros autores complementam a parte mais crítica do trabalho, dentre os quais o imprescindível Theodore Roszak (1972), um dos autores mais importantes no estudo da contracultura por seu livro homônimo e que – versões disputam – teria cunhado este termo. Há ainda breves análises de conteúdo e discurso de letras de música, que ocupam um papel um pouco mais periférico em função da análise da conjuntura. De qualquer forma, não deixam de ter grande relevância aqui.

A monografia está dividida em quatro capítulos, todos abordando a música, em diferentes medidas. O primeiro explora a contracultura em si: seu conceito, história e conflitos. O foco é um pouco mais aberto, referindo-se a uma escala mundial, mas ainda especificando os casos mais relevantes dos Estados Unidos: as formas políticas, a cultura, a juventude e as universidades, 1968, contestação, sexualidade, liberdades individuais, direitos civis e outros aspectos de importância.

Em seguida, as origens e lógicas que viriam a marcar a subcultura hippie são exploradas, com uma larga apresentação da geração *beat*, que seria fundamental na

constituição de aspectos que comporiam o “hippismo” – Ginsberg, Kerouac, a vida na estrada, drogas, sexo –, e a questão das drogas alucinógenas, em especial o LSD, que invariavelmente são elementos muito correlacionados com este movimento e popularizam-se junto àquele novo tipo de juventude, disposta a experimentar novas formas de consciência e comportamento.

O terceiro capítulo apresenta o apogeu da subcultura hippie e momentos de grande importância no contexto, explorados midiaticamente. O papel de São Francisco – a “Meca” hippie – e os momentos que consolidaram o movimento em escala nacional e global são mostrados, sempre com a música provando ter um papel bastante correlato. São estudados o “Verão do Amor”, estéticas, capas de revistas, clássicos como *Sem destino*, Vietnã, um novo estilo de vida, entre outros.

Ao final, no quarto capítulo, a narrativa está focada definitivamente no contexto musical daquele período, com maior ênfase ao rock (em especial o chamado psicodélico), mas mostrando o cenário da era dos festivais, como o sempre lembrado Woodstock, assim como o contexto da indústria musical durante as décadas de 1950 e 1960 e os grandes artistas e estilos que consolidaram a formação musical dos hippies ou popularizaram estilos para a cultura massificada. Entre outros, estão Bob Dylan, os Beatles, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Jimi Hendrix e Janis Joplin.

Sem mais delongas, sigamos à narrativa central deste trabalho.

2. *YOUNG PEOPLE SPEAKING THEIR MINDS: A CONTRACULTURA E O PODER DA JUVENTUDE*

(“Jovens expressando suas mentes”, trecho de *For What It's Worth*, canção de Stephen Stills.

Buffalo Springfield, 1967)

Quando se fala de “anos 1960”, não é inesperado que se remeta imediatamente a manifestações, cultura marginal e jovem, estudantes protestando, drogas. Um dos fenômenos mais marcantes de contestação do *establishment* – senão o mais notável – na sociedade contemporânea, a contracultura que teve seu auge na segunda metade da década de 1960 representou uma época de movimentações culturais, sociais e políticas que ajudaram a moldar um novo panorama de mundo na sociedade ocidental.

Através de manifestações dos mais variados estilos – político, artístico, cultural, econômico –, segmentos da juventude da época começaram a moldar novas formas de se viver. Se muitas não vingaram, outras ajudaram a lançar bases para a atualidade, sendo assimiladas pelo sistema capitalista ou ainda sendo postas em questão, como os direitos civis, o ambientalismo e o debate sobre qual deveria ser o caráter legal das drogas e o papel que elas ocupam na sociedade.

Os inúmeros casos recontados do período, em termos artísticos, culturais ou sociopolíticos, podem facilmente dar origem a teses com centenas e até milhares de páginas e referências. Em comum, percebe-se que a efervescência cultural e as diferentes áreas da produção artística no período buscaram combater uma gama de conceitos e práticas enraizados na sociedade. Como uma cascata, diversos movimentos civis e as manifestações artísticas recorreram a uma análise profunda e contestadora – e ajudaram a formar um mundo com muitos novos padrões.

Seja através da crítica ao conservadorismo ou à luta contra a predominância da estética na arte ou ainda ao consumismo, a juventude – não toda ela, como será debatido posteriormente – repensou o que havia sido proposto e estabelecido anteriormente. Diversas medidas, manifestações e estilos de vida, por muitas vezes tomados de forma ingênua e desassociadas de espaços tradicionais, deram margem a todo um novo contexto. Ele deve ser observado não por conta de fenômenos distintos, mas pela importância de tudo o que foi produzido internacionalmente pelos jovens do período.

O termo *anti-establishment* sintetiza o sentimento desta geração: indivíduos, em sua maioria jovens, que se recusaram a seguir os padrões convencionados pela estrutura social estabelecida, optando por debater e se opor a ela na prática (MACIEL, 1987). Este “estabelecimento” não se fazia presente apenas pelo poder político instaurado, e sim pelos costumes e repressão a anseios coletivos e individuais de liberdade.

Insatisfação e efervescência sociocultural irromperam em diversos países após anos de demonstrações discretas de mudança de pensamento e novas influências culturais, como no que é visto na geração beat e no nascimento e difusão do rock. A contracultura é tão ampla que seria necessária, ao mínimo, uma Bíblia para explicar de forma satisfatória os momentos relevantes que constituíram esta mudança no pensamento – dos países da América aos Europeus e a outros exemplos dispersos.

Não se deve enxergar a contracultura como um fenômeno geograficamente restrito. De acordo com Theodore Roszak, a mesma se constitui através de segmentos de juventudes de países ocidentais e o Japão (ROSZAK, 1972, p. 16). Historiador americano que cunhou o termo em 1968 (apesar de o nome “contracultura” já ter sido utilizado informalmente por diversas vezes na mídia americana), Roszak vê nos jovens da década de 60 a maior oposição já vista em relação a uma geração que a antecedeu.

Se hoje tantas instituições de ensino são lembradas por conta da atuação política de seus alunos e diretórios acadêmicos, os anos 60 são um tanto responsáveis pelo legado. Não foram todos os jovens da época que se aproximaram da contracultura, mas uma minoria – influenciada pelos ambientes universitários e a recusa da sociedade tecnocrática.³ Apesar da contracultura ter sido um tanto ampla, boa parte dela se deve à formação crítica de jovens da época, estimulados por uma educação mais liberal.

2.1. E o que é a contracultura?

Semanticamente, há um impasse no que se conhece como contracultura. Ao pé da letra, é possível afirmar que “contracultura” é um termo amplo que pode se referir à recusa ou uma crítica à cultura convencionalmente estabelecida. Historicamente, há exemplos de outros momentos que podem ser identificados como contraculturais – grupos sociais que

³ A questão da tecnocracia norteia o livro de Roszak, dando inclusive o título do capítulo de abertura: “Os filhos da tecnocracia”

questionavam o *status quo* e buscavam viver deliberadamente à margem da sociedade estabelecida.

Pode-se pensar em toda sorte de grupos que recusaram a vida urbana para retornar ao campo, seitas e minorias religiosas que não se integram à sociedade, eremitãos, organizações políticas radicais, artistas que inovam constantemente e criticam o sistema preestabelecido. Estes são apenas alguns dos exemplos de subversão que marcam o que se pode depreender do termo contracultura, caso seja pensado de uma maneira ampla. Como diz o antropólogo Gilberto Velho:

A contracultura é uma possibilidade permanente da vida social. Se nós formos pensar em termos antropológicos, a contracultura está sempre presente na vida social. Principalmente se nós entendermos a vida social como algo que está sempre mudando. (VELHO in: ALMEIDA; NAVES (org.), 2007, p. 203)

No entanto, a força sociocultural e midiática alcançada com os diversos acontecimentos que marcaram o período do pós-guerra e alcançaram o auge na segunda metade da década de 60 fazem com que se identifique o termo com a época. Velho sugere que, progressivamente ao longo das décadas que se seguiram às duas Guerras Mundiais, segmentos da sociedade foram adotando uma “politização do cotidiano”, na qual estavam “discutindo os direitos das minorias, hábitos, costumes, tipos de família”.

Todo um conjunto de fatores sociais, psicológicos e culturais favoreceu a expressão de novas formas de oposição às instituições fechadas da sociedade como uma restrição à liberdade, no caso dos anos 50 e 60. As buscas por expansão da consciência, crítica aos modelos políticos que não traziam verdadeira oposição e as novas expressões artísticas pautaram o período, mas poderiam ter ocorrido de outras maneiras. Como Luiz Carlos Maciel bem define em *O que é contracultura* (1986), de Carlos Alberto Messeder Pereira, a contracultura é mais do que algo perdido no espaço-tempo.

É um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições do Ocidente. Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. (MACIEL *apud* PEREIRA, 1986, p. 13)

Convencionou-se dizer que o que houve, em especial na juventude americana, foram diversos segmentos que buscavam o *drop out*: “cair fora” daquele estabelecimento. Na contracultura dos anos 1960, a exemplo de outros momentos, foram levantadas questões e críticas sobre um sistema vigente que não discutia as diferenças e não abria espaço para o que não fomentasse o “progresso social”. Estas exclusões se davam para grupos sociais minoritários, que reivindicavam igualdades historicamente ignoradas, mas não somente: jovens insatisfeitos com o sistema e privados de aplicar novas ideias.

Historicamente, a juventude tem vontade de mudanças diante do que não vê como certo. E, mesmo que não exista um marco fundamental da contracultura, nos anos 1950 havia uma ascensão de formas artísticas como a literatura *beat* e a criação do rock, lideradas por personagens que vinham crescendo em termos de mercado. Havia também um crescimento nos questionamentos pelas individualidades, direitos civis e pelo pacifismo, com manifestações públicas contra o desenvolvimento nuclear na Inglaterra, por exemplo.

Mas o que estaria por vir seria uma manifestação de jovens para jovens, como Maciel (1978) aponta: uma juventude que cada vez mais demonstrava inquietude e espontaneamente criava novas práticas e pensamentos. Alguns indivíduos e movimentos se destacam, inevitavelmente, quando se fala deste início de contracultura: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Timothy Leary, Alan Watts, Ken Kesey, entre vários outros. Os “gurus” tinham mais de 30 anos quando a contracultura foi alcançando seu ápice de inserção na mídia e na sociedade.

Não só os EUA e a Inglaterra foram atingidos por essa “onda”: a América Latina passou por uma série de movimentos, especialmente nos países sul-americanos, que pouco a pouco eram sufocados por sangrentas ditaduras militares. O Brasil experimentou revoluções no cinema e na música que são lembradas até hoje por seus questionamentos sociais e experimentalismo. E lutava contra um governo que reprimia violentamente aqueles que flertavam com a oposição.

Na Europa, algumas cidades foram “capitais” da contracultura, como Paris. O popular maio de 1968 alçou líderes estudantis como Daniel Cohn-Bendit, que inspiraram tantos outros jovens a lutar por melhores condições de ensino e acabaram irrompendo uma quase revolução. Não somente nas ruas havia uma mudança, mas no pensamento também: a filosofia sartreana inspirava muitos jovens a buscar uma liberdade existencial – não se prender às amarras da sociedade.

Há uma afirmação em comum sobre o que teria fomentado todo aquele contexto fértil. Segundo Theodore Roszak (1972), desde o final da Segunda Guerra Mundial vinha se delineando um sistema tanto de ensino quanto de sociedade mais liberal. O aumento da população jovem, na época, coincidiu com uma guinada ao liberalismo com o *american way of life* (PEREIRA, 1986, p. 26), onde o consumo e um modelo preestabelecido de vida são incessantemente abordados midiaticamente. Freire Filho (2007), Maciel (1978) e outros autores reiteram a ideia.

A Segunda Guerra destruiu forças produtivas e a necessidade de produção era muito grande, o que pode muito bem ter estimulado o nacionalismo americano. Sistema de ensino e meios de comunicação enfatizavam a importância de se conquistar meritocraticamente, ganhar dinheiro, ter um casamento feliz (e heterossexual) e viver nos subúrbios em uma bela casa. Ao longo da década de 50, a Guerra Fria havia feito com que a distância entre a sociedade ocidental e a oriental-soviética se acentuasse.

Sob a égide de McCarthy e Eisenhower, todas as características capitalistas de importância eram ressaltadas, em meio a uma onda de perseguição ao comunismo. A lógica era a de que o americano pudesse estudar por anos e adquirir maior capacidade técnica na chegada à idade adulta. Mas havia um porém: com a liberalização da sociedade americana, os jovens cada vez mais tarde começavam a trabalhar e se viam no mercado sendo quase “jogados”. Muitos não conseguiam ingressar neste mercado e eram marginalizados, optando por uma subsistência alternativa.

Ao mesmo tempo em que ocorria essa valorização do liberalismo que marcava a década de 1950 e acentuava a distinção do modelo estadista e socialista soviético, o ensino superior passou por um *boom*. Cada vez mais universidades eram construídas e mais vagas eram abertas para suprir a demanda crescente de jovens que agora formariam a mão de obra especializada requerida pelo sistema. Porém, sendo as universidades polos de formação crítica, o cenário tornou-se muito adequado para a formação de centros onde a política seria muito pautada.

Era o caso da californiana Berkeley, um dos locais mais presentes nos protestos a favor dos direitos civis. Em 1964, fora promulgada a Lei dos Direitos Civis, que proibia a segregação por cor, raça, sexo e origem. Historicamente, mesmo com os EUA sendo uma terra de imigrantes, a discriminação era muito forte por segmentos conservadores de origem

européia. Por lá, o movimento do Discurso Livre⁴ chamara atenção nacional pela exigência de que sua administração parasse de proibir atividades políticas no campus.

A lógica do questionamento se espalhava pelo país através de publicações alternativas, manifestações e as artes, influenciando pouco a pouco os mais jovens, que iam adquirindo consciência crítica. Mas o fenômeno não era somente americano: cidades como Paris, Berlim, Londres e Amsterdã também demonstravam cada vez mais movimentação. O mesmo valia para cidades sul-americanas como Rio, São Paulo, Buenos Aires, Montevideu e Santiago.

Na Inglaterra, por exemplo, grupos subculturais como os *mod* deliberadamente se excluíam do mercado em que os jovens eram pegos de surpresa. Em Paris, os eventos de 1968 só ocorreram pelo respeito adquirido por jovens que juntaram diversos segmentos a partir de uma política de esquerda desassociada dos velhos sindicatos. Daniel Cohn-Bendit, o famoso líder estudantil do maio de 68, hostilizava o Partido Comunista Francês, como conta o escritor Tariq Ali (2008, p. 289). No Brasil, mesmo com a repressão da ditadura militar, os estudantes eram grande parte dos principais articuladores dos protestos.

Não há dúvida de que o liberalismo americano – que contrastava com a extensiva repetição de um modelo que desvalorizava o marginal – contribuiu para a formação de jovens questionadores. Muitos foram cooptados, como os músicos do rock, mas outros revolucionaram costumes através da escrita (como os *beats*), da própria música e da popularização da crítica nas ruas (que já era forte antes), que até hoje é um instrumento fundamental na expressão da necessidade de mudanças. Se a contracultura em determinado momento se dispersou, foi pela influência desta conjuntura tecnocrática.

Seria irresponsável afirmar que toda uma difusão de acontecimentos ocorreu simplesmente por conta da educação e da recusa do *american way of life*. Os outros países que foram afetados pela contracultura já sofriam influência da cultura dos EUA, mas o capitalismo não era o único “inimigo”. A política tradicional da esquerda também começou a ser questionada por conta de sua limitação em ver as questões sociopolíticas como estruturais, e não pontuais (MACIEL, 1987). Novos ativistas se dissociavam das organizações revolucionárias tradicionais, por sua incapacidade em dialogar com o cotidiano (ALI, 2008).

Criou-se um olhar contestatório não só sobre os costumes ocidentais, como o patriarcalismo e a discriminação contra as minorias, mas também sobre as guerras e os governos. Dentro da própria indústria americana, já havia uma

⁴ *Free Speech Movement*.

permissividade e vontade de mudança. Desta forma, houve não só uma revolução social, mas uma apropriação pelo sistema capitalista. A sociedade já estava pronta para receber aquelas mudanças. Já havia ansiedade de mudança, e os filhos da classe média levaram isso adiante.⁵

Herbert Marcuse (1973) aponta o crescimento de uma “Nova Esquerda”, longe das estruturas formais de recorrência à filosofia marxista e buscando uma aproximação democrática e que visualizava as questões mais diretas da política: os problemas enfrentados no cotidiano. Nos Estados Unidos, foi sensação entre muitos jovens por não ser radical como a esquerda tradicional. A Europa, por sua vez, tinha maior *background* político e era mais conflituosa dentro da própria esquerda.

Era inegável que os intelectuais tomassem conta de muitas das reivindicações politizadas, mas não só os filósofos, historiadores e sociólogos estavam nessa: seus alunos, de forma muitas vezes ingênua (como lembra Roszak [1972]), queriam fazer a diferença e encontravam respaldo no debate destas pontualidades. Pautavam reivindicações para além das ideias por muitas vezes abstratas do marxismo e começavam a gerar um novo panorama político nas ruas.

Essa mudança é prenunciada, numa forma ideológica, pelas contra-imagens e contravalores com que a Nova Esquerda contradiz a imagem do universo capitalista. As manifestações de um comportamento não-competitivo, o desmascaramento da produtividade capitalista do trabalho, a afirmação das sensibilidade, a sensualidade do corpo, o protesto ecológico, o desprezo pelo falso heroísmo no espaço exterior e nas guerras coloniais, o Movimento de Libertação das Mulheres, a rejeição do culto puritano, antierótico, da beleza e do asseio plásticos. (MARCUSE, 1973, p. 38)

A Nova Esquerda não era uma instituição, mas uma forma de pensamento que vinha se delineando. Nos EUA, quem liderava esta lógica eram os próprios universitários, congregados nacionalmente através da organização *Students for a Democratic Society* (SDS), que defendia os direitos civis, a luta contra a Guerra do Vietnã e por condições políticas nas universidades, a exemplo de Berkeley. Houve partidos que abertamente se identificavam como de “nova esquerda”, mas, no geral, Marcuse (1973) reconhece que eram desassociados de outras organizações e também mais espontâneos.

⁵ MERHEB, em entrevista ao autor, 21/03/2014

O receio da União Soviética poderia ser outro fator que impulsionava a Nova Esquerda. Os relatos de violações de direitos humanos e das restrições governistas eram conhecidos não apenas pelas campanhas das lideranças ocidentais, mas por próprios ativistas e pelos meios de comunicação. O mesmo Marcuse, de origem marxista, se juntou à linha de pensadores mais reformista do que revolucionária, que se ampliava por Estados Unidos, Inglaterra e outros países ocidentais. Houve dissidências, como a facção Weather Underground, mas o movimento foi fundamentalmente democrático.

Na prática, as políticas da Nova Esquerda são pautas muito comuns durante os anos 60: questionamento sistemático da intervenção no Vietnã, apoio aos direitos civis e atuação de movimentos dos homossexuais (como as históricas revoltas de Stonewall, em Greenwich Village), negro, feminista, além do lema do *anti-establishment*, contrariando o conservadorismo da sociedade e outros aspectos enraizados. Um deles era a entrada tardia e conflituosa na vida adulta, que era fruto da liberalização da sociedade e que seria um dos marcos do questionamento na contracultura. Stuart Hall, dentre outros momentos em que fala da fragmentação identitária, cita movimentos da oposição à cultura dominante.

O feminismo faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais”, que emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia), juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com “1968”. (HALL, 2006, p. 52)

Assim como Marcuse apresenta a ideia da “Grande Recusa”, essa negação do que se chama de tecnocracia é um questionamento de todo o sistema vigente de pensamento e da sociedade, focada no racionalismo. Se o que se conhece como contracultura questiona um sistema de pensamento, este sistema é o racionalismo científico que ganhava cada vez mais força desde a época de Descartes e, mais notavelmente, no século XIX.

Mas a tecnocracia (algo como *poder da técnica*) não é o mero domínio do pensamento racional. É todo um conjunto de ideias dominantes nas quais se convencionou que a ciência e o pragmatismo são centrais. É uma espécie de sistema que preza pelo progresso econômico e científico em todas as cadeias produtivas da sociedade, em detrimento de possibilidades cognitivas e culturais do ser humano. Prioriza decisões com o máximo de racionalismo, onde a criatividade se faz presente apenas por seu grau de funcionalidade. No pensamento, não dá grande valor ao senso crítico.

Trata-se, na verdade, de uma sociedade tecnocrática voltada para a busca ideal de um máximo de modernização, racionalização e planejamento, com privilégio dos aspectos técnico-rationais sobre os sociais e humanos, reforçando uma tendência crescente para a burocratização da vida social. (PEREIRA, 1986, p. 29)

A tecnocracia, portanto, não estava presente somente nos países em que a contracultura se manifestou com relevância, mas também na própria União Soviética. É, entre outros, fruto da industrialização da sociedade, que deixa de priorizar as subjetividades humanas e recorre à ideia do progresso, ignorando conflitos sociais e negando a importância deles na constituição deste mesmo avanço para uma sociedade mais equilibrada. É uma dominação “invisível”, um “imperativo cultural incontestável e indiscutível” que domina o século XX, como Messeder Pereira reforça.

É o que Marcuse aponta como o “novo autoritarismo” (MARCUSE *apud* ROSZAK, 1972, p. 26). O controle burocratizado da cultura é uma espécie de totalitarismo imperceptível que sofisticou o domínio sobre a população, tornando-a passiva, alheia a questões que deveriam ser de seu interesse. Ideologicamente, a tecnocracia é invisível como Roszak afirma. Ele é um dos que previa que, quando a tecnocracia atingisse seu ápice de sofisticação, exerceria um domínio maior do que qualquer ditadura.

A tecnocracia (ou podemos considerar como o que muitos chamam simplesmente de *sistema*, de uma forma ampla, sem referência exclusiva ao capitalismo) se envolve em todas as áreas que constituem a humanidade enquanto sociedade: política, educação, lazer, entretenimento, arte, cultura. Tanto a tecnocracia é uma forma de dominação que basta olhar para as extensivas cargas de trabalho, mesmo os mais intelectuais, que passavam por formações que todavia ensinam muito mais como fazer do que como refletir. A lógica das indústrias culturais, citada na introdução, é uma clara forma de tecnocracia.

A indústria musical teve como principais formadores de opinião o locutor de rádio, o crítico musical e o programador de televisão. A estes se somam, sem dúvida, a propaganda boca a boca (ou seja, as recomendações das pessoas de confiança do consumidor). (...) Não se pode negar a importância desses atores no desenvolvimento do gosto, mas na hora de gerar uma massa globalizada em torno do consumo de cultura, a presença da grande mídia foi fundamental ao longo da história. (PÉREZ in: HERSCHMANN (org.), 2011, p. 48)

As grandes empresas, gravadoras, canais de televisão e estações de rádio contribuía para uma forma de cultura massificada que até hoje espalha e unifica gostos, padrões culturais, sociais e artísticos. A publicidade, tão questionada pela enorme gama de autores que bebem da Escola de Frankfurt, estava em processo de plena sofisticação nos anos 60 (ROSZAK, 1972, p. 47). Desta forma, o discurso de liberdade adotado por governos e a iniciativa privada aparenta mais servir aos próprios interesses.

Existem algumas características apontadas por Roszak em *A contracultura* que são extensivamente apropriadas por trabalhos que estudam o fenômeno contracultural, sejam acadêmicos ou comerciais. Para o autor, há falsas liberdades na tecnocracia: uma educação que forma para servir a empresas, uma “livre iniciativa” que exclui aqueles que carecem do poder”, um “lazer criativo” que estigmatiza o diferente, um pluralismo político que só ocorre no discurso (ROSZAK, 1972, p. 29).

A questão da liberdade é uma pauta inevitável na contracultura: a busca pela individualidade não é só política, mas também psicológica (MACIEL, 1978). O existencialismo era muito lido por jovens das universidades. Quando se pensa em “expansão da consciência” como um tema comum aos que experimentam drogas alucinógenas, é uma forma de liberdade da mente. A aceitação de ser gay, negro ou mulher na sociedade e ter papéis de importância foram ideias que demoraram a se enraizar e até hoje causam conflitos.

A música se faz presente neste contexto desde cedo: durante a década de 1930, o folk se prolifera nos Estados Unidos em plena Depressão, trazendo questões sociais e críticas em suas letras. A partir dos anos 40 e 50, artistas como Woody Guthrie e Pete Seeger rodam a América cantando pelos direitos civis. Quando os antigos artistas vão se afastando, jovens como Bob Dylan, Joan Baez e Joni Mitchell começam em cafés e tomam conta do cenário universitário no início dos anos 1960.

Na mesma época, os festivais do gênero se proliferam, como o de Newport. O público é formado majoritariamente por jovens descontentes com a situação política. Nos eventos, críticas à desigualdade social e racial eram constantes tanto nas letras quanto nos discursos. A fórmula voz e violão se populariza também na América Latina, onde gênero se torna extremamente popular na voz de artistas como Violeta Parra, Víctor Jara e Mercedes Sosa.

2.2 A prática contracultural

Mas, afinal, o que aconteceu na contracultura que teve seu ápice nos anos 1960? Foi referido aqui ao contexto que levou um conjunto de fenômenos a acontecer, mas estes foram pouco explorados até então. Para uma compreensão mais prática do que efetivamente ocorreu podemos analisar, de forma sintetizada, o contexto geral junto a alguns fatos cruciais.

A desilusão com o *american dream*, que vinha sendo almejado pela população norte-americana durante todo o século e carregara a mentalidade de enriquecimento como a verdadeira forma de sucesso para tantas outras sociedades, coincidiu com as fervorosas críticas às atitudes de seus governos, que exerciam uma nova forma de colonialismo enquanto viviam a Guerra Fria, expandindo sua influência política com acordos e intervenções, diretas ou não.

Grandes tabus sociais passaram a ser questionados, assim como as autoridades e hierarquias preestabelecidas. A sexualidade e as drogas, por exemplo, foram constantemente repensadas à época, especialmente pela juventude e foram parte importante no traçado de novos padrões de comportamento desde então. Nas mobilizações ligadas à geração, o combate à opressão foi um fator em comum – o Brasil, assim como diversos países da América Latina, passava por uma sangrenta ditadura, que cerceava duramente a liberdade de expressão; nos EUA, o anti-Vietnã se popularizava entre a juventude.

Entre os movimentos civis que mais atuaram na época, estiveram as organizações pelo pacifismo; luta por direitos dos homossexuais e das mulheres; o movimento *black*, com adesão de jovens brancos de classe média; ecologistas; diretórios acadêmicos. Lideranças como os falecidos Bob Kennedy, Martin Luther King e Malcolm X pregavam o fim do preconceito vindo das classes dominantes e foram assassinadas. Os Panteras Negras estiveram em evidência, assim como o *women's liberation* e sua queima de sutiãs, que simbolizava a rejeição da predominância do homem na sociedade.

Como indicado no início do capítulo, é imprescindível o papel das universidades na formação dos mesmos jovens que naturalmente eram absorvidos pelo sistema tecnocrático (ROSZAK, 1972, p. 33). Universidades como Berkeley, Sorbonne, USP e UFRJ formam jovens críticos à época. Gilberto Velho (2008) sugere que o papel que desempenhavam, mesmo que de forma pouco guiada, era o de uma “luta permanente por um espaço social maior, por um espaço cultural mais rico, sempre ligado a essa ideia e liberdade” (VELHO in: ALMEIDA; NAVES (org.), 2008, p. 215).

São os casos de, entre outros, Daniel Cohn-Bendit e Vladimir Palmeira. Ambos estudantes – Cohn-Bendit, de Sociologia, em Nanterre; Palmeira, de Direito, na UFRJ – assumiram lideranças discentes e acabaram se envolvendo tanto com questões pontuais como assistência estudantil que foram alçados a lideranças políticas, diante de cenários repressivos por parte dos governos locais. Foram ambos suspensos das faculdades e eram questionados pela própria esquerda radical. Zuenir Ventura (2013) sugere que os estudantes das universidades, entre 66 e 68, passaram mais tempo “na rua do que nas salas de aula” (VENTURA, 2013, p. 82).

George Marchais, à época líder comunista francês, considerava Cohn-Bendit um burguês. Boa parte da esquerda revolucionária do Brasil rejeitava a luta dentro das instituições democráticas, optando por atentados, sequestros, assaltos e guerrilhas. A Nova Esquerda que se delineava nas universidades acabou sendo absorvida em novos espaços, como partidos políticos de centro-esquerda. O caso de Palmeira, por exemplo, passa por manifestações por direitos básicos, como alimentação. Foi ele um dos jovens mais politicamente ativos, por exemplo, à época da morte do estudante Édson Luís (VENTURA, 2013, p. 102-103).

Psicoterapeutas, psiquiatras e psicanalistas críticos ganharam importância e popularidade ao questionar as bases da psicose e da esquizofrenia em uma era na qual drogas psicodélicas e desvios de conduta eram normais como forma de questionamento. Ronald D. Laing e David Cooper se identificavam como “antipsiquiatras”, por exemplo. Paul Goodman e Norman O. Brown aplicaram questões como perversão e homossexualidade em diálogo com a sociologia, questionando o caráter de desvio que lhes era associado pelo *establishment*.

Fritz Perls, que cunhou a Terapia da Gestalt e discutiu o valor da individualidade, tão valorizada na contracultura, afirma:

Eu faço o meu e você faz o seu. / Não estou neste mundo para corresponder a suas expectativas / e você não está neste mundo para corresponder às minhas. / Você é você, eu sou eu, / e se por acaso nos encontrarmos, será lindo. / Se não, nada pode ser feito. (PERLS, “Gestalt Therapy Verbatim”, 1969)⁶

Grupo social que marcou a época, os hippies carregavam lemas como a revolução sexual, pacifismo, experimentalismo e o chamado *flower power*.⁷ Por muitas vezes foram

⁶ Tradução do autor.

⁷ Como são o tema deste trabalho, suas origens, influências e contexto são dissecados nos próximos capítulos.

porta-vozes de mobilizações pacíficas, dotadas de referências. Outros temas tiveram suas discussões fortalecidas e pressionaram os setores conservadores da sociedade contra as ideias preestabelecidas de guerra e discriminação.

Assumidamente despolitizados, os hippies defendiam um estilo de vida distanciado do consumismo da sociedade liberal americana. Tinham geralmente cabelos compridos, adornos floridos, vida em comunidade, hedonismo. Eram conhecidos como *freaks* (“doidões”) pelos mais conservadores. Mas havia exemplos de política entre eles: os chamados *yippies*, do cômico Youth International Party, defendiam políticas de Nova Esquerda aliadas a brincadeiras como tentar levantar o Pentágono com a força de mente e lançar um porco à Presidência.

Os hippies levaram a sério uma enorme gama de demandas e contestações da contracultura: a intenção deles – se é que havia uma – era se distanciar daquele modelo de sociedade “hipócrita”, mostram os autores que estudam esta subcultura. Não só eles tinham determinadas pautas, mas eram defensores destas mudanças nas convenções sociais. No romance vagamente autobiográfico de Mario Vargas Llosa *Travessuras da menina má*, o autor peruano faz considerações sobre o tempo em que esteve na Inglaterra.

Muitos *hippies*, talvez a maioria, vinham das classes média ou alta, e sua rebelião era familiar, dirigida contra a vida cheia de regra dos seus pais, contra tudo aquilo que consideravam a hipocrisia dos seus costumes puritanos e as fachadas sociais que disfarçavam seu egoísmo, espírito de isolamento e falta de imaginação. Eles eram extremamente simpáticos com seu pacifismo, seu naturismo, seu vegetarianismo, a esforçada busca de uma vida espiritual que desse transcendência à sua rejeição de um mundo materialista e corroído por preconceitos classistas, sociais e sexuais do qual não queriam nem saber. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 87)

O chamado amor livre foi assumido em especial pelos hippies, em um protesto silencioso contra a monogamia preestabelecida. Muitos viviam em comunidades, praticavam cerimônias e tomavam drogas psicodélicas de forma quase religiosa, como instrumento de “expansão da consciência”. A metafísica também era presente constantemente entre eles, que eram um dos principais públicos consumidores de publicações sobre astrologia, cultura oriental e psicodelia.

A revolução sexual cujo ponto de partida são os anos 1960 pode se dever, dentre outros fatos como a expansão da visibilidade homossexual e do hedonismo hippie, à pílula

anticoncepcional. Na classe média, que historicamente reverbera com muito peso as mudanças sociais, a popularização de uma forma com a qual mulheres pudessem se relacionar sexualmente sem engravidar estimulou um comportamento mais experimental, sem a preocupação de usar outros métodos contraceptivos mais exigentes. O estudo da sexologia também avançava, com Alfred Kinsey e outros, enquanto a visibilidade midiática da sexualidade crescia nos filmes e na televisão.

Porém, com a popularização da diversidade sexual na contracultura, doenças sexualmente transmissíveis como a gonorreia e a sífilis aumentaram exponencialmente⁸. Se muitas mulheres deixaram de engravidar, outras começaram a contrair infecções. O mesmo valia para os homens que se relacionavam com outros, como o Juan Barreto do mesmo livro de Vargas Llosa (2006). E não foi só: nos anos 1980, já com a contracultura dissolvida, a Aids surge de assombro.

A música passou pela revolução do rock ‘n’ roll na transição para a década de 1950, que era considerado marginal, mas viria a ser apropriado pelas indústrias fonográfica e publicitária. Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry e outros artistas popularizaram entre os jovens um ritmo derivado do blues e de outras matrizes. Diversos artistas jovens adquirem cada vez mais espaço nas rádios americanas e europeias através de um gênero mais amplo conhecido somente como rock.

Na Inglaterra, bandas como Beatles, Rolling Stones, The Who e Kinks lideram a chamada “invasão britânica”, se sobrepondo ao rock que havia nascido nos próprios Estados Unidos. Até mesmo Jimi Hendrix se estabeleceu no local. Por lá, outros gêneros mais elaborados como o blues rock se desenvolvem com Cream e Led Zeppelin, enquanto o rock progressivo ganha aos poucos força com Pink Floyd, Yes, King Crimson e Jethro Tull. A região de São Francisco surge com bandas do “rock psicodélico”: Grateful Dead, Jefferson Airplane, Big Brother and the Holding Company, Santana.

A segunda metade dos anos 1960, na música, pode ser considerada “a era dos festivais”, nos quais a subcultura hippie era uma das que mais se congregava e popularizava o formato. Woodstock, que sempre foi tratado como um “festival hippie” pela imprensa, desde seu início foi planejado para ser explorado comercialmente. Newport, Monterey, as casas de

⁸ Disponível em http://www.nbcnews.com/id/19053382/ns/health-sexual_health/t/free-love-was-there-price-pay/. Acesso em 07/03/2014.

show de Bill Graham, os testes do ácido de Ken Kesey, Altamont, todos foram momentos de encontro entre a população hippie e o rock.

Em *O som da revolução: uma história cultural do rock 1965-1969* (2012) de Rodrigo Merheb, a influência da música rock e folk na conjuntura social dos festivais de Newport, Woodstock, Altamont e Monterey é explicada através de exemplos de destaque, além de analisar como a juventude passou a ocupar um espaço de efervescência na música e adotar uma grande mescla de gêneros – com criatividade e psicodelia e utilizando-se de razões de ruptura, contestação e mudança.

Gêneros hegemônicos como o pop tradicional e o jazz (*easy listening*) deram espaços a influências culturais das minorias e até do oriente. O rock começou a interpolar elementos ajustados à psicodelia da geração, com sons experimentais que hoje são conhecidos a partir dos Beatles, Beach Boys, Pink Floyd, The Doors e a Jimi Hendrix Experience, entre tantos outros. A música indiana, popularizada por Ravi Shankar e os próprios Beatles, em especial George Harrison, começa a ocupar as rádios.

A música brasileira de contestação também ganha projeção nos países vizinhos: na Argentina, artistas como Chico Buarque, Milton Nascimento e Caetano Veloso são popularíssimos até hoje. Há alguns casos brasileiros mais notáveis, especialmente na música, como Geraldo Vandré e a Tropicália, que mereceriam um trabalho a parte. No entanto, por não serem o enfoque deste projeto, ficam como menção. Mutantes, Secos e Molhados, Tom Zé, Jards Macalé e Raul Seixas são outros artistas que interpretaram a psicodelia americana e fizeram sucesso com estilos próprios.

O folk se popularizava na América Latina, com músicas tradicionais e outras canções de protesto. As figuras de Joan Baez e Bob Dylan se sobressaem nos EUA, trazendo questões de crítica com clássicos como *Blowin' in the Wind* e *The Times They Are-A Changin'*. O rock se insere no contexto e surgem grupos (The Byrds, Lovin' Spoonful, The Mamas and The Papas) com sonoridade influenciadas por americanos como o próprio Dylan, que havia sido execrado por liderar uma transição para o elétrico e incorporar elementos literários em suas novas letras.

Dylan foi inspirado pela literatura *beat*: Jack Kerouac se tornara um fenômeno literário com *On the Road*, uma narrativa sobre a vida dos próprios escritores de Greenwich Village, NY, até São Francisco. Estavam lá representações de personagens como Allen Ginsberg (poeta pioneiro dos direitos civis), Neal Cassady, William Burroughs e ele mesmo. Esta

corrente de escritores tomou grande projeção por uma escrita que interpolava música, drogas, sexualidade e dava voz a figuras marginalizadas pela sociedade do pós-guerra. Eles inspirariam os hippies anos mais tarde.

Há muito mais na contracultura. A psicodelia, que deriva do consumo das drogas alucinógenas – em especial pela motivação promovida pela ascensão no período do LSD –, aborda as tentativas de se alcançar a verdade através da arte e da digressão ao interior da mente. Aldous Huxley, autor do distópico *Admirável mundo novo*, lançou bases para a exploração deste tipo de drogas e foi inspiração para Timothy Leary, o “guru” da droga.

Em meados da década de 60, figuras como Ken Kesey, Augustus Owsley Stanley e músicos como John Lennon e Jerry Garcia, do Grateful Dead, estimulavam o uso do LSD pelos jovens que tomavam contato com a contracultura. A sensação de saída da realidade e da “diminuição da filtragem” do cérebro é estudada cientificamente e recebe a atenção de jovens em diversos países e de publicações como a *Psychedelic Review*. Timothy Leary faz palestras que reúnem milhares de pessoas.

O Oriente joga uma transição no estabelecimento de valores: em plena era de propaganda americanista, filósofos e escritores como Alan Watts e o próprio Allen Ginsberg começam a divulgar, no final dos anos 50, práticas milenares como meditação transcendental, ioga e reiki. Em publicações e em seus livros, divulgam religiões como o zen budismo, o taoísmo e o hinduísmo, em objeção às tradições ocidentais. O período coincide com a chegada de swamis e yogis, que ensinavam as práticas. Elementos de Índia, China e Japão ganharam projeção e muitos adeptos agregavam o LSD ao uso das técnicas, pela lógica de crer nele como instrumento de expansão do poder da mente. George Harrison trazia a cítara no pop.

Nas artes, o teatro também ganha proximidade com a contracultura: grupos ligados a universidades e outros autônomos oferecem oficinas em locais públicos, como do Living Theater e os Diggers no distrito de Haight-Ashbury em São Francisco. Musicais de sucesso estrondoso como *Hair* (na Broadway e no cinema) e *Jesus Cristo Superstar* dialogavam com a juventude: enquanto o primeiro expunha a rejeição à Guerra do Vietnã e lançava os hippies num dos espaços culturais mais luxuosos do mundo, o segundo revia e subvertia historicamente as origens do cristianismo, o que horrorizou a muitos.

No Brasil, o Teatro do Oprimido, idealizado e liderado por Augusto Boal, discute questões como reforma agrária, repressão policial e a posição dos grupos minoritários na

sociedade. Isso sem contar, nas artes plásticas, com o papel de Hélio Oiticica. Outros movimentos ligados ao ensino superior aconteciam em diversos países. No Brasil, destacam-se os Centros Populares de Cultura da UNE, que eram intimamente ligados tanto à esquerda moderada quanto aos comunistas nacionais. De lá emergiram, entre outros, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha) e Cacá Diegues.

A produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. (...) Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público” (...) A “arte popular revolucionária” do CPC parece, então, uma saída conceitual para um problema político. (HOLLANDA, 1992, p. 17-19)

Jornalistas trabalharam com a subjetividade e ajudaram a fundar o *new journalism*, modalidade de jornalismo literário que teve como expoentes do calibre de Tom Wolfe, Norman Mailer, Gay Talese e Hunter S. Thompson. Intelectualidade e arte caminharam juntos também nas artes plásticas e no cinema, onde o grupo Fluxus causou intriga a partir de seu experimentalismo “neovanguardista” e Andy Warhol ironizou a estética para o consumo ao lançar mão da mesma com frequência, fincando a *pop art* no imaginário popular.

Na América Latina, escritores críticos como Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes e Júlio Cortázar ganham repercussão internacional através de obras que exploram, realista ou metaforicamente, o panorama regional. Da Macondo de García Márquez à Lima de Vargas Llosa, estavam sendo cada vez mais explorados nas narrativas fictícias os processos históricos de dominação na América Latina. O uruguaio Eduardo Galeano se destaca na não ficção.

Cresce na França o internacional situacionismo. Guy Débord e sua até hoje valorizada crítica à “sociedade do espetáculo” fazem uma crítica da arte como produto de consumo, abordagem recorrente desde a Escola de Frankfurt. Uma das maiores influências do maio de 1968 em Paris, apropriada por e junto a jovens como Daniel Cohn-Bendit, a crítica em teses ao progresso da história sob o capitalismo midiático e espetacularizado é fundamental, até hoje, para se questionar a sociedade tecnocrática.

Mudança e experimentação também se manifestaram no cinema, com a *nouvelle vague* francesa e seus maiores expositores: Jean-Luc Godard e François Truffaut, diretores de obras com uma ótica existencialista. A relação com a filosofia é indissociável nos filmes da geração,

com abordagens que remetem à dialética e ao pensamento sartreano. *Pierrot le fou* e *Jules et Jim* são dois exemplos claros de debates alegóricos sobre a realidade e a existência humana.

Outros diretores da época, como Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa e Federico Fellini, também abordaram a humanidade e seus conflitos com frequência. O cinema novo brasileiro, “liderado” por nomes como Glauber Rocha, Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos, trazia a ótica dos grupos sociais marginais, como os miseráveis das cidades e do Nordeste, e criticando as desigualdades sociais. Quando chega à metade da década de 1960, é sufocado pela ditadura militar, que a exemplo de outras artes, pouco a pouco fechou o cerco e proibiu as temáticas.

Nos Estados Unidos, diante da dimensão do poder que a contracultura havia alcançado, filmes como *Sem destino* e *Busca alucinada* trazem a visão dos jovens americanos. Outros de baixo orçamento e que exploravam drogas e segmentos marginalizados da sociedade ganham espaço, como os da American International Pictures. Por lá começava a carreira de ícones como Jack Nicholson.

Houvesse uma forma de representar em filme como muitos dos jovens dos anos 1960 pensavam, ela poderia estar em um filme da American International. Em *O grito da liberdade* (Barry Shear, 1968), o conflito entre juventude e geração de seus pais é retratado de forma exagerada – propositadamente. Apesar da narrativa dotada de incongruências, existe uma verossimilhança no filme no que diz respeito à necessidade de se distanciar da geração que precedeu a dos anos 1960.

Na analogia absurda de *O grito da liberdade*, o protagonista, Max Frost, interpretado por Christopher Jones, faz experimentos químicos com LSD e entra sistematicamente em conflito com os pais, conservadores. Após sair de casa, tendo destruído o Chrysler novo de seu pai, Max se torna um músico bem sucedido que vive em comunidade, em uma mansão na Califórnia. Quando se interessa por política, cada vez mais ganha influência entre os jovens e acaba eleito presidente, instaurando uma espécie de ditadura contra os mais velhos, a base de propaganda da juventude, da música e do LSD.

Naturalmente, o andar dos fatos no filme não pode ser visto como o que os jovens da contracultura, num todo, desejavam. A possibilidade de um jovem músico sem fundo político se tornar presidente é, por si só, uma utopia, dentro da lógica democrática. Mas é uma metáfora forçada sobre os anseios de uma geração que não se via representada por uma sociedade estabelecida pelos mais velhos e conservadores. Nas ruas de Paris, por exemplo, as

pichações que se via diziam “sejam realistas: exijam o impossível”, entre outras que diziam querer derrubar o sistema.

As letras das canções de Max Frost lembram as temáticas de canções da banda britânica The Who. O som de álbuns da banda inglesa entre 1965 e 1968 é bem semelhante às canções do protagonista. *My Generation*, de 1965, não tem o ímpeto otimista das canções de Max, mas é tida como a expressão de uma geração por sua letra e ritmo acelerados. A mensagem de que “as pessoas tentam nos botar para baixo” é uma outra referência direta à distância que foi estabelecida entre gerações no período.

2.3 Sonhos, mudanças e utopias

Diante do panorama aqui apresentado, é justo concluir que a contracultura foi, definitivamente, um movimento jovem e de classes econômicas mais abastadas, por conta do ingresso ainda difícil nas universidades. Apesar da influência de acadêmicos, ativistas mais velhos e às vezes dos próprios pais, no geral, quem estava se manifestando nas ruas e nas artes eram aqueles na faixa dos 18 aos 25.

Obviamente, se esta contracultura é popularmente chamada de “dos anos 1960”, há uma referência ao ápice da movimentação artística, política e sociocultural na década. No entanto, como mostrado anteriormente, é um fenômeno que lentamente acontecia em diversas frentes desde o pós-guerra, pelo menos. Pode-se compreender que é “sessentista” – e, mais precisamente, da segunda metade – porque neste recorte temporal esteve presente um “auge” destas manifestações.

Em 1964, é promulgada a Lei dos Direitos Civis nos Estados Unidos e se instaura a ditadura no Brasil. Nos anos que se seguem, as manifestações políticas universitárias se consolidam. Em 1966, os hippies vão se popularizando ao redor dos Estados Unidos e de outros países. Em 1967, o Verão do Amor de São Francisco joga em todos os jornais e canais uma realidade jovem contestadora e muito distinta. Em 1968, aquele “ano que não terminou” de Zuenir Ventura, as manifestações populares estouraram em Brasil, França, Praga e outras cidades (VENTURA, 2013, p. 16). Em 1969, houve Woodstock.

São inúmeros fatos relevantes que acontecem nestes anos e não é a proposta deste trabalho que se explique cada um deles, tampouco o processo histórico do declínio desta sequência de efervescências. Basta que se compreenda que, nos anos em que houve o ápice da

contracultura sessentista, houve também uma convergência de fatores que pouco a pouco foram enfraquecendo o caráter de oposição à cultura estabelecida que tanto foi pautado na década de 1960.

Lentamente, a partir do início dos anos 1970, as manifestações que marcaram as ruas e as universidades de Estados Unidos, França, Brasil e outros países foram minguando a públicos cada vez menores. A música (por que não dizer o rock?) se diversificou, amparada pelas cifras bilionárias da indústria fonográfica. As economias locais e bairros hippies como Haight-Ashbury foram lentamente perdendo a vibração espontânea e se degradando. As ditaduras latino-americanas cercearam cada vez mais a liberdade de expressão. Doenças sexualmente transmissíveis se proliferaram.

Poderíamos dizer que seria um fim da contracultura? Do termo em si, não, pois como Maciel mostra no livro de Messeder Pereira (1986), a ideia de contracultura é existente com constância e “certamente será” (MACIEL *apud* PEREIRA, 1986, p. 14), no futuro. Mas o tempo passava e a cultura que outrora fervilhava agora se via diante do esmaecimento. John Lennon assumidamente disse que “o sonho acabou” em alusão ao enfraquecimento daquela efervescência dos anos 1960 (PEREIRA, 1986, p. 50-51).

A contracultura é necessariamente autodestrutiva. Ela não tem escolhas. A institucionalização da mutação psicológica – em teorias, movimentos, escolas estéticas, especializações, etc. – é o caminho mais curto para matá-la. (MACIEL, 1978, p. 27)

O que Maciel aponta em uma das crônicas de *A morte organizada* é que é inevitável que uma oposição à cultura se mantenha da mesma forma, indefinidamente. É o que chama de “a encruzilhada da contracultura” – sua apropriação e incorporação pela tecnocracia capitalista. A massificação da música pela indústria fonográfica é um exemplo, além dos festivais que iam aumentando em números e perdendo as “vibrações” originais. O sistema político também assumiu um papel: reprimiu na América do Sul e massificou uma democracia tecnocrática e amena nos EUA e nos países europeus.

Há diversos fatores que poderiam ser atribuídos ao esmaecimento da contracultura: a entrada da maior parte dos jovens na vida adulta – a necessidade de se manter no sistema, já que o sustento econômico é inevitável; o fim da Guerra do Vietnã, que havia sido uma pauta em comum de muitos países, em especial os EUA; na vida política, a criação de novos

partidos de centro-esquerda que se inseriam justamente na lógica tecnocrática ou a repressão pela força. Como Rodrigo Merheb aponta em entrevista ao jornalista Cristiano Witeck:

Em algum momento, o ideal sucumbe à lógica corporativa. Isso fica muito claro nos anos 60. É inevitável. Aconteceu o mesmo com todos os movimentos depois e eles só tiveram o alcance que tiveram por causa disso, infelizmente ou felizmente.⁹

Para Merheb (2012) era inevitável que a contracultura chegasse a um momento de ápice e descenso. A música, mais do que outras artes, passa por um processo de massificação muito grande, com o rock rendendo bilhões para a indústria fonográfica e sendo tocado nas rádios não mais como expressão de dissidência. A visibilidade midiática pode muito bem ter ajudado a enfraquecer a naturalidade dos movimentos contestatórios dos anos 1960, por conta de sua naturalização anestesiada. As doenças sexualmente transmissíveis, por exemplo, minaram diretamente a sexualização da geração e eram largamente exploradas pela mídia.

O mundo não perdoa. Assimila ou reprime, mas não perdoa. Para compreender a situação atual da contracultura, precisamos perceber que a ela são cobrados os preços de sua audácia. (...) Quando ela se projeta para frente, num plano coletivo, passa a se expor ao processo mundano de institucionalização e estagnação. (MACIEL, 1978, p. 27)

No geral, pode-se considerar que a contracultura teve sua derrocada em função da bem-sucedida investida da tecnocracia: os meios de comunicação e os governos absorveram pautas comuns à juventude e abriram espaço à diversidade, mas não deixaram de montar um sistema no qual a produtividade e a técnica eram prioridades para o progresso social. Aquela investida tecnocrática foi e é sustentada não só pelo poder político, mas pelos meios de comunicação e a chamada indústria cultural.

É inevitável dizer que o legado da contracultura sessentista é ter tido grande parte de suas pautas apropriada pelo sistema e pela sociedade: em música, cultura, valorização dos direitos civis, influência oriental, exposição midiática sem censura, individualidade sexual, consciência ambiental e outros. Joel Selvin, jornalista musical do San Francisco Chronicle, resume o que estimularam.

⁹ Disponível em <http://blogdoviteck.blogspot.com.br/2013/10/o-som-da-revolucao-uma-conversa-sobre.html>. Acesso em 20/04/2014.

O mais importante é que a ascensão da contracultura dos anos 1960 teve um impacto significativo em nossa cultura atual. O Verão do Amor reverbera em aulas de ioga em shopping centers, música pop, artes visuais, moda, atitudes sobre drogas, revolução computadorizada pessoal e a atual corrida insana para se “verificar” a América.¹⁰

O neoliberalismo que teve ápice nas décadas de 1980 e 1990 se consolidou e ajudou a enraizar cada vez mais uma tecnocracia na qual as demandas empresariais se sobrepõem aos interesses individuais e coletivos. No entanto, em comum, o que se vê nos países que passaram pela contracultura é que sua cultura se tornou muito mais aberta ao novo, mesmo que chegasse fracamente ao *mainstream*. O *underground* nada mais é do que uma forma de cultura não absorvida pelo sistema – e este é o processo de assimilação pelo qual passou a contracultura.

Se hoje a globalização atingiu todo o mundo, a contracultura, décadas antes, reuniu pautas em comuns por conta de uma juventude insatisfeita. A cascata de movimentos espontâneos que delinearam o fenômeno trouxe profundas mudanças em concepções sociais e, hoje, é inegável que tiveram grande valor na compreensão de uma sociedade mais permissiva, ainda que nunca tenha deixado o ritmo tecnocrático.

¹⁰ Disponível em <http://www.sfgate.com/entertainment/article/SUMMER-OF-LOVE-40-YEARS-LATER-Goodbye-2593358.php>. Acesso em 09/04/2014. Tradução do autor.

3. *WHAT A LONG, STRANGE TRIP IT'S BEEN: EXPANDINDO CONSCIÊNCIAS E EXPERIMENTANDO O NOVO*

(“Que viagem longa e estranha tem sido”, trecho de *Truckin'*, de Jerry Garcia, Bob Weir, Phil Lesh e Robert Hunter. Grateful Dead, 1970)

Entre os tantos elementos que poderiam ser considerados decisivos para a consolidação da subcultura, a lógica da experimentação é um fator fundamental. Novos estilos de vida, consciência, postura diante do sistema. Este capítulo se foca em duas temáticas fundamentais para que os hippies viessem a surgir: as drogas alucinógenas e a literatura *beat*. A música já se mostra muito relevante neste contexto, dialogando com estas origens.

3.1 Drogas psicodélicas: da mescalina ao LSD

Um apelo fundamental da contracultura se deu através da ascensão das drogas psicodélicas. Experiências com drogas alucinógenas já se faziam presentes na literatura de autores como William James na primeira metade do século XX, mas vieram a ser conhecidas mais popularmente através dos experimentos de Aldous Huxley, o escritor que se consagrou com a distopia de *Admirável mundo novo*.

Em 1953, apresentado pelo psiquiatra Humphry Osmond à mescalina, princípio extraído do peiote, Huxley começa a empreender “viagens” e a escrever sob o efeito da droga. Antes, no próprio romance distópico, já falava de substâncias alucinógenas “de origem vegetal desconhecida” que ajudavam no controle social, lembra John Cashman em *LSD* (CASHMAN, 1980, p. 20).

Não há por que tratar dos Testes de Ácido de Ken Kesey (abordados adiante) e a “expansão da consciência”, dois temas cruciais para a compreensão de grande parte da contracultura e da subcultura hippie, sem que se entenda o que é a psicodelia e todo o universo em que estão envolvidos o LSD e outras drogas alucinógenas como STP, ayahuasca e mescalina. Historicamente, há algumas figuras no campo das artes e das ciências que são indissociáveis em relação a estas drogas, popularizadas na América dos anos 1960.

Na orla boêmia de nossa rebelada cultura jovem, todos os caminhos levam à experiência psicodélica. O fascínio pelas drogas alucinógenas aparece persistentemente como o denominador comum das muitas formas tomadas pela contracultura desde o fim da II Guerra Mundial. Corretamente compreendida (o que raramente acontece), a experiência psicodélica é um elemento importante da rejeição radical da sociedade adulta por parte dos jovens. (ROSZAK, 1972, p. 161)

Poderoso e controverso livro de ensaios publicado em 1954, “As portas da percepção” mostra Huxley explicando e relatando suas experiências sob o efeito da mescalina, onde sua mente transita entre demonstrações quase alegóricas das cores, dos sons e da realidade em que se insere durante o efeito da droga. “Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo apareceria para o homem tal como é: infinito”, diz o poema de William Blake que dá origem ao título do livro de Huxley.

O que Huxley se refere com a apropriação de Blake é mostrar como a mescalina provou a ele uma forma de diferenciação da percepção que o autor teve ao se utilizar dos efeitos do alucinógeno. O escritor acredita que o cérebro humano, para que não seja “sobrecarregado”, filtra o que é transmitido a ele, processando menos sons, ideias, cheiros e impressões do que ele seria capaz de assimilar (HUXLEY, 2002). As drogas como a mescalina, para ele, fariam o papel de “abrir” o cérebro e fazer com que ele filtrasse menos. Ele acredita ainda que os psicodélicos se assemelham a outras condições.

A mescalina aviva consideravelmente a percepção de todas as cores e torna o paciente apto a distinguir as mais sutis diferenças de matiz que, sob condições normais, ser-lhe-iam totalmente imperceptíveis. (...) Tal como ocorre com os consumidores de mescalina, muitos místicos percebem cores de uma intensidade preternatural, não só em seu mundo interior como também no das coisas objetivas que os rodeiam. Fato idêntico ocorre com os indivíduos suscetíveis a ou que sofrem de psicoses. Há certos médiuns para os quais as revelações que se manifestam, por breves períodos, nos indivíduos que ingerem mescalina são uma experiência diária, de todas as horas, por longos espaços de tempo. (HUXLEY, 2002, p. 48)

A popularidade do livro de Huxley, que nunca fora um escritor beat, mas tinha semelhanças artísticas e pessoais com muitos, deu um status à mescalina de não uma droga, mas outra dimensão: um dispositivo capaz de promover alterações no cérebro que fariam com que ele funcionasse de uma maneira livre de amarras. Tamanha foi a influência da relação de Huxley com as drogas psicodélicas, para além de seu sucesso literário, que diversos escritores, artistas, músicos se inspiraram nas visões do autor e em suas experiências.

A apropriação mais conhecida de *As portas da percepção* é historicamente inquestionável: um estudante de cinema da Universidade da Califórnia de Los Angeles, Jim Morrison – nascido na Flórida, morador de Venice Beach (com forte cultura jovem), poeta e fã dos beats e de Huxley – tomava LSD frequentemente, lia e escrevia. Ele decide criar uma banda em 1965 com o colega Ray Manzarek e acaba se juntando ao guitarrista Robby Krieger e o baterista John Densmore. O nome da banda é assumidamente derivado do que Huxley tirara de Blake: The Doors.

Os Doors se tornam um marco da contracultura por conta das letras experimentais de Morrison, que remetem a poemas de Ginsberg e livros de Rimbaud e Nietzsche, entre outras aproximações com o psicodélico, como fusão de estilos musicais e longos improvisos ao vivo. As apresentações altamente sexualizadas e imprevisíveis de Morrison lembravam pessoas sob o efeito do LSD (o que por muitas vezes ele estava), como se vê nos filmes que retratam Woodstock, Altamont e outros festivais e shows da época.

Já um dos maiores ídolos do rock também foi influenciado pela iniciativa de Huxley em explorar as drogas alucinógenas. John Lennon era um leitor e admirador confesso de Huxley, como admitiu por alguma vezes e, mais enfaticamente, à revista *Disc Weekly*¹¹. Perguntado pelo autor deste trabalho sobre quais artistas e gêneros musicais ele associa mais diretamente à subcultura hippie, Rodrigo Merheb lembra do co-líder dos Beatles por conta do aspecto psicodélico motivado pelas drogas.

A psicodelia, como vira Aldous Huxley, é absorvida por John Lennon, que leu *A experiência psicodélica*, de Timothy Leary, dedicado justamente a Huxley. Ele cria essa representação pioneira na música, que nasceu na literatura e tomou forma na música a partir de 1966, com *Tomorrow Never Knows* [do álbum *Revolver*].¹²

Em 1966, com os Beatles em fase de plena transição para o experimentalismo, focando somente na produção em estúdio, Lennon e McCartney se inspiravam cada vez mais em fontes alternativas ao que eram conhecidos por fazer. A partir de notícias, literatura, cultura oriental, entre outros, compunham novas letras e experimentavam novos sons de acordo com o que vinham ouvindo de mais novo na produção musical. A dupla era curiosa

¹¹ Disponível em <http://homepage.ntlworld.com/carousel/pob/pob20.html>. Acesso em 30/03/2014.

¹² MERHEB, em entrevista ao autor, 21/03/2014

sobre a cena psicodélica e experimentara LSD algumas vezes, usando-o para compor e “viajar”. George Harrison também era usuário do LSD desde 1965.

Um dia, numa livraria contracultural, Lennon comprou um exemplar de *A experiência psicodélica*, de coautoria de Timothy Leary, e se fixou na frase “Em caso de dúvida, desligue sua mente, relaxe, flutue com a corrente”¹³, que Leary pegou emprestada do Livro Tibetano dos Mortos. A versão é também contada pelo biógrafo oficial da banda, Bob Spitz. *Loops*, efeitos de voz promovidos por manipulação e edição de fita, filtros em microfone, colagens, mesclas harmônicas de diversos canais, cítara, sons de meditação e uma letra que lembra uma junção da sabedoria tibetana com as ideias de Leary.

Os Beatles nunca esconderam que tomaram LSD por diversas vezes e a droga foi influente em muitas de suas composições, como se pode depreender de grande parte das canções de *Revolver*, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e *The Beatles* (o famoso “Álbum Branco”). *She Said She Said*, de 1966, também trata de viagens sob o efeito do ácido, em uma ocasião sobre o qual Lennon conta à Rolling Stone que foi inspirado por um jovem inconveniente.¹⁴ Descobriu-se depois, também através dos membros, que era Peter Fonda, antes de ser o astro de *Sem destino*, que numa tarde de 1965 tomou LSD com a banda e ficou repetindo a frase “Ela disse” por horas.

O termo “psicodelia” se forma com a junção de duas palavras do grego antigo, *psico* (mente) e *delos* (manifestação, visão), o que já remete à ideia de efeitos que provocam visões atípicas aguçadas pela mente. Há versões disputadas, mas Nicholas Murray, o biógrafo de Huxley, credita a ele um certo papel. Merheb (2014) ratifica. O portal da Universidade de Princeton, com base em Murray, credita o uso inicial da palavra a Humphry Osmond, que havia apresentado Huxley à mescalina.

Em 1957, quando Huxley já havia feito uso extensivo de drogas alucinógenas, ele e Osmond trocavam correspondências nas quais discutiam as questões em torno do uso delas. Buscando um nome para a definição dos efeitos do LSD, o qual vinham experimentando sistematicamente nos anos que precederam a carta, em certo ponto Osmond escreve a Huxley: “Para adentrar o inferno ou subir como um anjo, / Tome uma dose do psicodélico”.¹⁵

¹³ “Whenever in doubt, turn off your mind, relax, float downstream”. Tradução do autor.

¹⁴ Disponível em <http://www.rollingstone.com/music/news/john-lennon-the-rolling-stone-interview-19681123?page=2>. Acesso em 02/04/2014.

¹⁵ “To fathom Hell or soar angelic, / Just take a pinch of psychedelic”. Tradução do autor.

A psicodelia, como Huxley enxergava – com base no que era pesquisado sobre os efeitos psicológicos e fisiológicos das drogas alucinógenas –, se daria pela alteração de enzimas no cérebro e a consequente privação de açúcar na região, o que comumente é associado ao aparecimento de alucinações, mesmo sem consumo de quaisquer substâncias. Com esta combinação de efeitos, o escritor acredita na “eficiência na redução da válvula redutora que é o cérebro” (HUXLEY, 2002, p. 50), deixando de filtrar a grande quantidade de informações que ele recebe e naturalmente processa.

No senso comum acredita-se que o “psicodélico” seja uma definição para coisas multicoloridas, berrantes, experimentais. Um resumo para além dele compreende a psicodelia (e a experiência psicodélica) através de alucinações, alterações sensoriais na visão, audição, tato e demais. As sinestesias se tornam aparentemente normais. Há diversos relatos sobre as mais variadas maneiras de assumir um estado mental completamente distinto da realidade sob o efeito do LSD, por exemplo.

Daí derivariam as formas de arte “psicodélicas”: são realizadas com base na experiência vivida durante o efeito, ou então emulam estas vivências. São geralmente coloridas, com elementos improváveis e experimentais, a exemplo da maioria das “viagens” relatadas. O rock psicodélico conclama pelas experimentações sonoras, a arte psicodélica trabalha com múltiplas cores, figuras floridas e *tye dyes*, a literatura psicodélica traz uma narrativa que transita entre a ficção, a não ficção e a interpolação de alucinações e improbabilidades no discurso e nas descrições.

A dietilamida do ácido lisérgico é provavelmente a substância alucinógena com maior potência conhecida. Até hoje não se sabe de nenhuma outra droga que promova alucinações tão fortes quanto o LSD, que precisa de doses inferiores a 500 microgramas (0,005g) para provocar efeitos que duram horas. É ao menos cinco mil vezes mais potente que a mescalina, quando comparados no mesmo volume. Tomado normalmente por via oral (raramente intravenosa), é, como outras drogas alucinógenas, considerado livre de compostos que promovam dependência química, apesar da afirmação ser contestável.

Seus efeitos foram descobertos sem querer pelo químico suíço Albert Hoffman, em 1943. Ele entrou acidentalmente em contato com o ácido através da pele¹⁶, cinco anos após ter sintetizado a composição a partir de um fungo encontrado no centeio. Voltando para sua casa

¹⁶ Disponível em <http://www.psychedelic-library.org/child1.htm>. Acesso em 04/04/2014.

de bicicleta, bastante tonto – Hoffman relatava a história com frequência (CASHMAN, 1980, p. 17) –, ele deitou-se em sua cama e começou a enxergar múltiplas cores e ter ilusões sensoriais. Talvez daí venha o termo *viagem*, como sustenta Theodore Roszak (1972). A partir daí, a farmacêutica Sandoz, onde Hoffman era diretor de uma unidade, começou a realizar testes com fins psiquiátricos e a droga passou a ser testada como um agente terapêutico.

Sob o efeito do LSD, o usuário passa por mudanças na percepção auditiva e visual, principalmente. São relatadas distorções e fusões nos sentidos, sensação de estar muito acordado, com sentimentos mais vívidos e uma tendência à visualização dos fatos sob uma esfera metafísica. São incontáveis os relatos que associam as visões vividas nas viagens a Deus, espíritos e encontros com pessoas já falecidas. Seria a chamada “expansão da consciência”, pela qual o indivíduo se “iluminaria”. Este período alucinatório é tido como o ápice da experiência, que no início causa leve taquicardia, salivação e dilatação das pupilas.

O LSD tem ainda uma capacidade de desenvolver no usuário uma espécie de tolerância a dor e é efetivo no combate à dependência do álcool, como foi estudado por especialistas tanto americanos quanto britânicos. Até a proibição, em 1966, pesquisas com o “ácido” vinham se proliferando (CASHMAN, 1980). Já os efeitos psicológicos a longo prazo são imprevisíveis, podendo desencadear patologias escondidas. Pesquisas conduzidas durante anos mostram que pessoas que possuem questões psiquiátricas potencialmente sérias, mesmo que latentes, podem apresentar comportamentos atípicos.

É o famoso caso de Syd Barrett, fundador do Pink Floyd. Não diagnosticado com transtorno bipolar, apesar de um comportamento ligeiramente excêntrico, ele acreditava no poder do LSD como instrumento de expansão da consciência. Tanto os membros quanto John Harris, autor de *The Dark Side of The Moon: Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd*, ratificam a história. Os colegas expulsaram-no por seu comportamento cada vez mais errático (HARRIS, 2008, p. 40). Ao longo dos anos seguintes ele foi gradualmente abandonando a música e se tornando recluso.

Há também o risco das *bad trips*, crises que se caracterizam, sejam por overdose ou razões psicológicas, por momentos em que o usuário da droga psicodélica experimenta ansiedade, pânico, sensação de perseguição, estranheza diante das alterações “normais” provocadas pelo efeito e algumas manifestações fisiológicas, como suor, palpitações e sensação de variação de temperatura. Há casos extremos que podem levar o indivíduo a tentar o suicídio. Timothy Leary sugere que estas ocorrem por uma combinação de fatores ruins para o indivíduo na hora de tomar uma dose.

As experiências de Aldous Huxley e Ken Kesey, apesar de conhecidas, são historicamente ofuscadas pela figura de Leary, popularmente conhecido como o “guru do LSD”. Professor de psicologia em Harvard, ele foi expulso da universidade junto ao colega Richard Alpert em abril de 1963. Leary, por se ausentar para ministrar psicodélicos em outros locais; Alpert, por ceder alucinógenos a alunos informalmente, o que só poderia, até então, ser feito em forma de pesquisas científicas.

Eles também já haviam realizado diversos experimentos com alunos e detentos de uma penitenciária de Massachusetts a partir da psilocibina (CASHMAN, 1980, p. 64). Leary já divulgava o LSD informalmente há anos, o que teria motivado o uso recreativo dentre os estudantes. Leary e Alpert haviam conhecido Huxley em Harvard, que contou a eles pessoalmente dos momentos e das percepções que teve e que o inspiraram a escrever *As portas da percepção*. Além dos experimentos, Leary (que pessoalmente consumia com frequência) e Alpert começaram a organizar seminários e periódicos explicando o efeitos das drogas psicodélicas.

No México, Leary fez “testes do ácido” como Ken Kesey e chamou a atenção da polícia mexicana, que fez com que ele voltasse prontamente aos Estados Unidos após relatos de alguns feridos. Em outras ocasiões, Allen Ginsberg, o poeta contracultural que viria a ser considerado o grande marco da transição da geração *beat* para a geração hippie, se ofereceu para fazer parte dos experimentos de Leary. Ele, que já escrevia por muitas vezes sob o efeito de alucinógenos, era considerado nacionalmente entre os jovens um exemplo de um estilo de vida anticonservador.

Em 1964, Leary e Alpert publicam, junto a Ralph Metzner, também do departamento de psicologia de Harvard, *The Psychedelic Experience*. O livro é oficialmente baseado no Livro Tibetano dos Mortos – popular obra que afirma guiar o indivíduo em sua consciência após a morte, durante o intervalo antes do renascimento – e é apresentado pelos autores como uma homenagem a Huxley. A obra busca explicar os efeitos e possíveis aplicações terapêuticas e religiosas tanto do LSD quanto de outras drogas psicodélicas.

É claro que a dose da droga não produz a experiência transcendente. Ela simplesmente age como uma chave química – abre a mente, liberta o sistema nervoso dos seus padrões e estruturas comuns. A natureza da experiência

depende quase inteiramente do *conjunto* e da *configuração*.¹⁷ O *conjunto* denota a preparação do indivíduo, incluindo sua estrutura de personalidade e seu estado de espírito no momento. A *configuração* é física – o clima, a atmosfera do ambiente; os sentimentos de pessoas presentes, uma para a outra – social; e cultural – vista que prevalece sobre o que é real. (LEARY; METZNER; ALPERT, 2008, p. 5)

As ideias e conclusões baseadas nos experimentos se condensam ao longo dos capítulos, que se inspiram na sabedoria tibetana, estão condensadas no livro. Leary compara o uso do LSD à experiência da morte, uma transcendência que considera inimaginável. Ele traz referências a um “mundo espiritual” e a compreensão do próprio indivíduo a partir do consumo do psicodélico. Theodore Roszak (1972) sugere que Leary difunda o fenômeno como “o rito sagrado de uma nova era”, na qual a chamada expansão da mente daria margem a uma sociedade mais esclarecida.

Com cada vez maior presença de espaços onde a contracultura se difunde entre os jovens, *The Psychedelic Experience* se torna um enorme sucesso, vendendo 500 mil cópias somente nos Estados Unidos (pelo menos metade delas pelo resto da década de 60). Pequenas livrarias, por volta de 1966, comercializam dezenas de exemplares por semana apenas na Califórnia. É seguro afirmar que grande parte da influência da cultura oriental dentro das drogas venha do livro de Leary e seus colegas.

As referências de Leary ao hedonismo e suas conclamações para o consumo dos alucinógenos são comuns na segunda metade da década. Haight-Ashbury e os festivais de rock são repletos de demonstrações das experiências do psicólogo. Defensor irrestrito do LSD, o cunho religioso que Leary começa a assumir com o uso da droga chama cada vez mais a atenção das autoridades e o interesse de jovens que já haviam ouvido falar de Huxley, Ginsberg, Kerouac e Kesey. Suas palestras a céu aberto reuniam pelo menos mil pessoas a cada evento e ele, pouco a pouco, se tornava cada vez mais visível na mídia e requisitado para dar opiniões para publicações contraculturais.

Roszak é severamente crítico em relação a Leary: para ele, a dinâmica do acadêmico de Harvard em se mostrar como um guru para jovens que buscam experiência com drogas é irresponsável e leviano. O historiador sugere que jovens que não tem formação crítica não teriam a mesma capacidade mental de absorver o uso das drogas psicodélicas, e isso traria um “efeito exatamente o contrário” (ROSZAK, 1972, p. 165), no qual a “expansão

¹⁷ Tradução do autor. O termo difundido internacionalmente é *set and setting*, como o livro apresenta em sua edição nativa.

de consciência” daria lugar a vício que reduziria a própria capacidade crítica e cognitiva destes. No geral, expor a juventude às drogas é um risco e Leary é responsável, para ele.

Uma figura — a de Timothy Leary — destaca-se como a de promotor, apologista e sumo sacerdote do culto psicodélico. (...) Pois embora Leary gozasse de notoriedade no campo da pesquisa psicodélica desde o começo da década, (...) se converteu, quase da noite para o dia, em um swami. (...) [A juventude dos anos vinte] não dispunha de meios para recorrer à metafísica para justificar seus maus hábitos. (ROSZAK, 1972, p. 169-171)

Para Roszak e outros pensadores, além de jornalistas das revistas e jornais mais populares dos EUA na década, Leary foi responsável por dar um status de culto ao uso do LSD, como se fosse uma entidade divina trazendo iluminação. A predisposição à boemia e aos narcóticos já existe desde a antiguidade, sustentam. “Não foram os tóxicos que criaram a geração *beat* e *hip*”, afirma Roszak (1972, p. 170). No entanto, Leary ilude os jovens, segundo o historiador, ao conferir a uma droga um caráter transcendental e religioso, como se fosse um líder xamânico com grande influência.

Durante as décadas de 60 e 70, a influência de Leary continuou sendo grande, rendendo prisões e processos por posse de maconha e psicodélicos. Morto em 1996, seu legado é inquestionável, bem visto ou não. Canções de Beatles, The Who e do musical *Hair* saúdam sua figura. Frases suas como “Ligue-se, sintonize-se e caia fora”¹⁸ são repetidas até hoje em filmes, livros e na cultura popular e seus livros continuam a ser vendidos tanto nas pequenas quanto nas grandes livrarias.

A exemplo de *The Psychedelic Experience*, o antropólogo Carlos Castañeda se tornou outro fenômeno literário para a geração hippie, por conta de seus livros nos quais relata conversas com Don Juan, um suposto líder xamânico do México. O uso da mescalina é parte central da narrativa, na qual a figura espiritual conta a ele palavras de sabedoria. Don Juan nunca foi encontrado, mas as publicações de Castañeda são famosíssimas entre os hippies, lembra Maciel (1978).

3.2 Beat, hip, beatnik, hippie: as origens na geração cinquentista

¹⁸ *Turn on, tune in, drop out*, originalmente dita a Leary por Marshall McLuhan e repetida extensivamente no *Human Be-In*, em janeiro de 1967.

Afinal, o que é o hippie? O senso comum costuma dizer que é um tipo de pessoa de cabelos compridos, vestes floridas, que não toma banho e que parece estar drogada constantemente. Enquanto as características físicas estão corretas em sua maioria, há um sério equívoco sobre como vivem os hippies, normalmente provocado pela difusão superficial de sua imagem em filmes, séries e outros elementos culturais populares.

Deve-se tentar entender como surgiram os hippies, através de seu contexto. Existem exemplos de “protótipos” de hippies que datam desde a Pérsia e a Grécia antigas. Em meio ao crescimento das cidades em ambas as localidades, algumas tribos começaram a retornar para os campos, vivendo em comunas e praticando amor livre.¹⁹ Ao longo da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX há alguns exemplos esparsos que não possuem relevância no contexto do trabalho por não serem admitidos pela geração hippie como influências.

É importante lembrar que o recorte geográfico é realizado neste trabalho prioriza os EUA. Isto se dá por conta da necessidade que se faz presente, ao escolher o tema, de explicar as origens desta subcultura, que mundialmente é conhecida por sua presença e manifestações em solo estadunidense. Sua origem é indissociável da cultura americana, apesar de estar presente em tantos outros países.

Não há como indicar ao certo onde e em que momento explodiu o movimento, até porque o mesmo não foi localizado, ocorrendo uma simultaneidade de manifestações em várias partes do mundo. Mas seu local de maior expressão foi, sem dúvida, os Estados Unidos, pois foi neste país que nasceram as subculturas beatnik e hippie. (RODRIGUES, 2006, p. 23)

Uma etimologia da palavra “hippie” é tarefa até hoje nunca esclarecida plenamente. Isto se deve pelo caráter informal do termo, que gera discussões nunca resolvidas, mas que costumam apontar para origens de matrizes afroamericanas não traçadas a fundo. Mais adiante neste capítulo virá a explicação da apropriação do “hip” para que se consolidasse o nome “hippie”.

O lexicógrafo Jesse Sheidlower, que por anos foi o responsável pela edição do respeitado dicionário de Oxford, admite não haver uma matriz definitiva para o termo *hip*, de onde a palavra é derivada – mas sem antes passar historicamente pelos *hipsters*, personagens

¹⁹ Disponível em <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,899555-1,00.html>. Acesso em 16/03/2014.

assíduos em um fenômeno geracional. Apesar de descartar uma origem plena para a palavra, a aproximação do “hip” com o “hipster” poderia ter a ver com o uso lexical pela população negra.

A origem do termo *hip* é, insatisfatoriamente, desconhecida. O termo apareceu pela primeira vez na virada do século XX e rapidamente se generalizou. Seu significado neste momento inicial foi “ciente; sabido” (...) A etimologia do termo *hip* tem sido amplamente especulada; historiadores da gíria recolheram mais de uma dúzia de possibilidades, e nenhuma delas é particularmente plausível.²⁰

Não existe uma cartilha formal sobre como se vive como um hippie. Há práticas e lógicas em comum ao longo de seu apogeu nos anos 1960, como a vida em comunidade, uso de drogas, em especial as psicodélicas, o apego à natureza, a quebra de tabus e o questionamento do sistema tecnocrático estabelecido. No entanto, há os que fazem o êxodo em direção ao campo e há os que ficam nas cidades. Há os mais religiosos e os cuja mística se dá através do uso de substâncias como o LSD e a mescalina, por exemplo.

Num todo, no entanto, pode-se creditar certa parte da popularização do movimento hippie a pessoas específicas, por suas atitudes e visões. O objetivo aqui é traçar um panorama histórico da consolidação do movimento hippie através das origens que historicamente são tidas como precursoras desta subcultura, além de fazer inflexões que envolvem a música, outras artes e fatos que dialogam no período e para seu legado.

A origem mais concreta dos hippies é considerada a partir da geração *beat*, um movimento cultural baseado em um grupo de escritores americanos que, a partir do final da década de 1940, se estabelecem na cena literária e do país com obras que inovam não apenas em estilo e linguagem, mas refletem um estilo de vida inédito na representação cultural, desapegado e questionador, ainda que sem pretensões revolucionárias.

Em entrevista ao autor (2014), Arthur Dapieve qualifica a importância dos escritores *beat* como fundamental para a formação da subcultura hippie. A exemplo de outros autores, como Theodore Roszak, Luiz Carlos Maciel e Carlos Alberto Messeder Pereira, que creditam aos *beats* o papel de precursores do movimento, ele enxerga que Allen Ginsberg, adiante

²⁰ Disponível em

http://www.slate.com/articles/news_and_politics/hey_wait_a_minute/2004/12/crying_wolof.html. Acesso em 16/03/2014. Tradução do autor.

explicado com mais profundidade, é uma espécie de responsável pela transição do beat para o hippie – o que se busca ratificar nas próximas páginas.

Autores como o próprio Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Gregory Corso, Neal Cassady e Lawrence Ferlinghetti se tornam sucessos em prosa e poesia através de livros nos quais jovens saem de suas casas e rumam para o oeste americano. Grande parte deles se concentrava no bairro de Greenwich Village, em Nova York, que se tornou uma grande referência na congregação de figuras ligadas às artes e ao progressismo social.

Com o rumo das viagens ao oeste, a parada final é justamente São Francisco, cidade portuária revitalizada durante a década de 1950 e berço da subcultura hippie. Os beatniks são, inocentemente ou não, responsáveis pela popularização do termo *hipster*, cujo prefixo (*hip*) dá origem aos hippies, como falado.

O que tem uma influência muito grande em termos de literatura é o movimento beat, com autores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, que fizeram a cabeça de Dylan e dos hippies. Eles trouxeram novos padrões de comportamento e de estilo literário. (...) [Sobre Ginsberg] Uma figura muito presente tanto para a geração beat quanto para a geração hippie.²¹

O termo “hipster” nasceu na era do jazz, tendo sido abordado frequentemente em obras como *On the Road*, de Jack Kerouac. O conceito cunhado informalmente dava conta de que os *hipsters* eram jovens brancos de classe média apaixonados pelo jazz e que, inconformados diante de padrões sociais conservadores, se misturavam aos músicos e ao público que ouvia gêneros como o *bebop* e o *hard bop*, mais acelerados. Segundo historiadores e autores, como o próprio Kerouac (2004), eles consumiam anfetaminas com regularidade para ter um estilo de vida mais acelerado.

Dean Moriarty (figura que abordo logo a seguir, por se tratar de um escritor real), personagem-chave de *On the Road*, constantemente acompanha *hipsters* em suas incursões pelos clubes América afora. Kerouac afirmava que estes eram rapazes que saíam pelo país pegando carona, “como elementos de uma espiritualidade especial” (KEROUAC, 2004), com aventuras sexuais e uso de drogas. É perfeitamente válido questionar se Moriarty seria, na verdade, um *hipster*.

²¹ DAPIEVE, em entrevista ao autor, 12/03/2014

A narrativa costuma alcançar seu ápice de ritmo quando Moriarty entra nos clubes de jazz à noite e se mistura aos locais, quase em transe com a música. Ele, os músicos negros e outros *hipsters* costumam fazer festas e “levar abaixo” os estabelecimentos. O conjunto de apreciação dos gêneros do jazz com a integração racial, à época um tabu, são temas que pautam esta geração pré-hippie. Ao longo da narrativa, Kerouac é pioneiro ao explorar o estilo de vida destes jovens e por isso é normalmente tido como o “fundador” deste momento cultural.

Beat é outro termo com origens disputadas, mas converge para a questão musical. Historicamente se diz que o termo foi cunhado por Jack Kerouac em 1948, mas sem definição do nome. Em uma palestra em 1958, ele afirma que o nome se deve à beatitude. Sendo um religioso e que diz crer em Deus, Kerouac, jocosamente ou não, inspira contemporâneos como Ginsberg – o sábio Carlo Marx de *On the Road* –, que em sua obra funde elementos divinos com o caos, além de ser devoto do budismo em décadas posteriores.

No prefácio de *Geração Beat* (L&PM, 2012), o crítico Cláudio Willer aponta para diversas versões que dariam origem ao termo da geração de escritores e a posterior nomeação irônicas de seus seguidores como *beatniks*. “Polissêmica e ambivalente, ‘beat’ também é a batida rítmica do jazz”²², afirma, em colocação que é considerada aqui uma opção válida para os fins deste trabalho. Theodore Roszak (1972) e Rodrigo Merheb (2012) também associam ao jazz o ritmo da prosa de *On the Road*, citando Charlie Parker e Dizzy Gillespie.

Norman Mailer, dentre suas obras mais conhecidas, falou do *hipster* em seu ensaio *The White Negro*²³, que se entende por *O negro branco*. Nele, compara os *hipsters* a existencialistas, que buscam escapar da sociedade e viver em busca da sensação. Em meio a digressões sobre mística e religião, ele brinca com o vocabulário que aprendeu dos *hipsters*, com termos como “*man, go, put down, make, beat, cool, swing, with it, crazy, dig, flip, creep, hip, square*”.²⁴

Segundo Mailer, o hipster não absorvia apenas as formas culturais relacionadas à negritude, essencialmente o jazz, mas a própria experiência existencial relacionada a uma vida aventureira e marginal de ímpeto sexual aflorado. (...) Apesar de muito criticado, o fato é que Mailer não inventou a

²² Disponível em http://www.lpm.com.br/livros/Imagens/gera%C3%A7%C3%A3o_beat.pdf. Acesso em 16/03/2014.

²³ Disponível em http://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957. Acesso em 16/03/2014.

²⁴ Entre os termos apresentados por Mailer estão alguns cunhados pela geração *beat* e largamente utilizados *a posteriori* pelos hippies: “cara, maneiro, louco, saca, quadrado”. Traduções do autor.

figura do hipster. Tanto ele existia que virou celebridade à medida em que os meios de comunicação amplificavam a filosofia transgressora dos principais expoentes da geração beat. (MERHEB, 2012, p. 16)

Em entrevista ao autor deste trabalho (2014), Merheb ratifica que o hippie inevitavelmente deriva, em uma versão mais alegre e vinculada à Costa Oeste, da figura do *hipster*. Para ele, este é o “jovem urbano de Nova York do Pós-Guerra que tinha pretensões artísticas, vivia à margem da sociedade, adiantava tendências”. Uma das características que mais se destacam para que o *hipster* seja considerado uma figura marginal, para Merheb, é sua aproximação com o estilo de vida negro, o que viria a associar esta figura a um crescimento da visibilidade do negro sob aspectos artísticos.

A música é temática frequente na literatura e no estilo de vida *beat*, das origens à influência que esta literatura provocou em músicos como Bob Dylan, Jim Morrison e Tom Waits, entre outros que são abordados no próximo capítulo. A lógica do *hipster* é frequentemente vista nas obras dos autores *beat* ouvindo o jazz frenético de artistas do estilo e naie de Charlie Parker, Cannonball Adderley, Thelonious Monk e Dizzy Gillespie, que, cite-se, são negros.

A escrita de Kerouac é acelerada como o ritmo de vários músicos do *bebop*, com narrativa acelerada, improvisos e digressões. E, a exemplo de tantos músicos do jazz que consumiam heroína e metanfetaminas, Kerouac e muitos de seus colegas utilizavam químicos estimulantes e outros “relaxantes”, como a maconha, que é fumada constantemente em *On the Road*, seja em festas, clubes ou nas viagens pelas estradas americanas. A prática, que normalmente vinha com uma boemia desvairada, é adotada pelas gerações seguintes, assim como experiências homossexuais mais abertas.

Pode-se ligar diretamente o poeta Allen Ginsberg, uma das personalidades mais abertas do século XX em relação a questões sexuais, à nomenclatura de beatnik. Intimamente ligado a outros escritores que se congregavam em São Francisco e rodavam a América a base de drogas e sexo livre, “em busca da sensação” (KEROUAC, 2004), como já apontava *On the Road*, ele popularizou o estilo de vida presente nos livros destes autores e em suas incursões fora das páginas.

O termo “beatnik” pode ser associado à descoberta da figura do *hipster* pelos meios de comunicação. O que se entende por este nome é uma expressão cunhada em abril de 1958 por

Herb Caen²⁵, influente colunista social do San Francisco Chronicle, que ironiza a popularização do estilo de vida tanto *hipster* quanto *beat* entre os jovens leitores de autores como o poeta. O nome é uma junção de “beat” com o sufixo do satélite Sputnik, que havia sido lançado meses antes, mas Caen não produz afirmações detrativas ao falar dos jovens. Roszak sugere que o nome se insere em um fenômeno.

Os chamados beatniks e hippies, sejam o que forem, nada têm a ver com aquilo que os transformaram a Time, Esquire, Cheeta, a televisão, as comédias da Broadway e Hollywood. A imprensa decidiu que rebelião “vende” bem. Mas o máximo que consegue fazer é isolar as aberrações mais insólitas e, conseqüentemente, atrair para o movimento muitos *poseurs* extrovertidos (...). (ROSZAK, 1972, p. 47)

Ainda assim, inconformado com o que considerou uma apropriação leviana da geração *beat*, Ginsberg, junto a outros como Kerouac, Cassady e Mailer, confronta Caen em artigos, mas o termo se populariza ao ser aplicado a toda uma geração de jovens americanos que adotam práticas e estilos de vida semelhantes aos de seus autores e personagens *beat* preferidos. Até a primeira metade da década de 60, a nomenclatura que se adota popularmente para aqueles “desajustados” é esta.

Poeta que escreveu pesados versos como os do épico *Uivo* (1956), tido como o poema precursor da contracultura por Maciel (1978, 1987) e Roszak (1972), Ginsberg é considerado por Theodore Roszak um autor de protesto com influência crucial para as novas expressões culturais dos anos 60. A grandiosidade dos versos de *Uivo* e sua progressão quase caótica se aproximam com o experimentalismo que se veria na década seguinte tanto na literatura quanto na música, mas ainda inspirado por uma estilística que viria a assumir posteriormente – o início dos versos com a palavra “que”, ditando o ritmo do poema.

Ginsberg, especialmente ao longo da segunda metade da década de 1950, refletiu em seu trabalho visões pessoais e progressistas, exigindo liricamente maior atenção aos direitos civis e provocando quebras sistemáticas de dogmas sobre sexo e drogas, em meio a uma sociedade conservadora que não costumava tolerar até a união entre brancos e negros. Entre as temáticas que trata em seus poemas, normalmente com estruturas incomuns de versos (GINSBERG, 1999), como haicais, fala da loucura, sexualidade, degradação e experiências transcendentais.

²⁵ Disponível em <http://www.sfgate.com/entertainment/article/HOW-HERB-CAEN-NAMED-A-GENERATION-3018725.php>. Acesso em 18/03/2014.

O tema [em Ginsberg] jamais é algo simples como justiça social; as palavras e imagens fundamentais são as de tempo e eternidade, loucura e visão, o céu e o espírito. (...) Ginsberg abandonou [nos anos 1950] essas virtudes literárias convencionais em favor de um fluxo espontâneo e incontido de linguagem. (ROSZAK, 1972, p. 133)

Uivo, tido como sua obra-prima, é dedicado aos colegas de sua geração que sucumbiram à loucura e ao fracasso. Há nele diversas citações a temas tidos como obscenos, como relações homossexuais, e a outros *hipsters* e escritores como Carl Solomon. Tamanho é o sucesso de *Uivo* e da poesia de Ginsberg que o poeta foi acusado de apologia à obscenidade em 1957. O homônimo filme *Howl*²⁶, no qual Ginsberg é interpretado por James Franco, mostra o processo, no qual Ginsberg acabou sendo absolvido sob termos de “proteção da individualidade”.

As aparições e leituras públicas de Ginsberg, apoiado especialmente pelo amigo Lawrence Ferlinghetti, que editara a coletânea de *Uivo*, reuniam milhares de jovens em São Francisco e outras cidades, cada vez mais interessados nas temáticas construídas pelo poeta. Os anseios destes cinquentistas e, em breve, sessentistas, davam conta de questões como a padronização de um estilo de vida paternalista, que excluía os jovens das instâncias de poder, e da intolerância com minorias e diferenças. Não de forma surpreendente, Ginsberg é frequentemente associado à militância por direitos civis.

Ginsberg tem uma relação direta com a música. Suas leituras públicas geralmente eram acompanhadas de instrumentos musicais e seus poemas apropriados por artistas de rua. Já um consagrado poeta entre a juventude americana, em 1965 ele faz residência em Londres para realizar um sarau de poesias no Royal Albert Hall, um dos espaços mais aclamados no que diz respeito à música britânica. Seu relacionamento com um dos ícones da geração, Bob Dylan, se estende do acompanhamento do sucesso folk do cantor às turnês do músico com a The Band em 1966, nas quais migrou definitivamente para o rock.

No Human Be-In²⁷ que precedeu o “Verão do Amor” em São Francisco, 1967, Ginsberg é uma das figuras que mais discursam em meio a shows de Jefferson Airplane, Grateful Dead e Big Brother and the Holding Company, falando e recitando mantras por

²⁶ Tradução de “Uivo”.

²⁷ Congregação de jovens, majoritariamente hippies, no Golden Gate Park de San Francisco, em 14 de janeiro de 1967. O evento, abordado adiante, é tido como a primeira grande manifestação da subcultura e foi motivado humoristicamente por publicações *underground* contra a proibição do LSD no ano anterior.

horas. O último disco do grupo punk The Clash, *Combat Rock*, de 1982, tem participação de Ginsberg recitando o *sutra* budista do Coração.

Um dos aspectos mais populares da subcultura hippie, o slogan *Flower Power*, é oficialmente criação de Ginsberg²⁸: em seu ensaio *How to Make a March/Spectacle*, o poeta fala das flores com base no termo que iria cunhar informalmente em novembro de 1965, articulando um protesto junto a estudantes da californiana universidade de Berkeley. A intenção de Ginsberg era advogar pela não violência, entregando flores para forças policiais e os Hells Angels. Roszak (1972) afirma que o poema é de má qualidade, mas reconhece sua importância enquanto um chamado pela paz através da natureza.

A expressão *Flower Power* se tornou popular e até hoje se veem exemplos em manifestações. Os casos de Maio de 68 e a Revolução dos Cravos são repletos de informações e imagens com a temática. Os hippies, inspirados pela influência de Ginsberg – de seus poemas a suas manifestações públicas –, juntaram a tendência pela valorização da natureza com as práticas não violentas. Não à toa, Luiz Carlos Maciel afirma em *A morte organizada* que, no contexto de ascensão da contracultura, Ginsberg se torna um “sacerdote da nova consciência que ele [mesmo] anunciara” (MACIEL, 1978, p. 33) e que se tornaria tão marcante nas sociedades ocidentais dos anos 60.

Rodrigo Merheb estudou a história cultural do rock por seis anos, enquanto era vice-cônsul do Itamaraty em Chicago. Para ele (2014), o contexto dos hippies dentro da contracultura é invariavelmente um fenômeno americano, de transição da costa leste para a oeste, como apontado anteriormente, mas com um inevitável protagonismo das drogas psicodélicas e da música.

Hippie é uma alcunha de nexo transicional da literatura para a música. A disseminação das drogas psicodélicas é que muda o foco. Toda uma cultura foi criada com base nessas drogas. (...) Nesse contexto nasce uma nova subcultura, baseada na expansão da consciência. Eles [os hippies] foram chamarizes, foco catalisador de um fenômeno local que se expandiu em escala mundial, com base no rock e em sua inserção na indústria de massa, de um fenômeno de gueto para um fenômeno mundial.²⁹

²⁸ Disponível em http://articles.latimes.com/1997-04-06/news/mn-46040_1_poet-allen-ginsberg. Acesso em 22/02/2014.

²⁹ MERHEB, em entrevista ao autor, 21/03/2014

Ginsberg e Neal Cassady – mais conhecido como pelo pseudônimo Dean Moriarty em *On the Road* e outros romances de Jack Kerouac – são diretamente ligados à transição da geração *beat* para os primórdios do que veio a se conhecer como uma subcultura hippie. Seus experimentos com alucinógenos a bordo de um ônibus que pertencia ao intelectual Ken Kesey, autor experimentalista de *Um estranho no ninho* (1962), a partir de 1964, foram documentados por Tom Wolfe, dando origem ao clássico do jornalismo literário *O teste do ácido do refresco elétrico* (1993).

O grupo, chamado de Festivos Gozadores³⁰, é conhecido popularmente como a grande matriz do que veio a se tornar a subcultura hippie – estimulando um número cada vez maior de jovens a experimentar drogas que promovessem uma “expansão da consciência”. A bordo de um ônibus escolar comprado por Kesey com os royalties de *Um estranho no ninho*, pintado em diversas cores – prática popularizada e vista com frequência no que se entende por congregações de hippies, em especial nos próprios anos 60 –, os Festivos Gozadores promoviam o uso de LSD e outras drogas em locais onde se congregavam jovens.

Tom Wolfe documentava o que era ali a primeira demonstração popularizada do estilo de vida hippie. Kesey divulgava seu recém-lançado *Sometimes a Great Notion* numa *road trip* até a Feira Mundial de Nova York, marcada por discussões sobre direitos civis durante seis meses. Junto a 13 amigos, sai de seu rancho na Califórnia no ônibus escolar cujo letrero trazia a palavra Further³¹. Ao longo da viagem, conduzida por Cassady, famoso por seu espírito aventureiro, os jovens que o grupo encontra recebem amostras grátis de LSD, em sua maior parte fornecidas pelo químico e traficante Augustus Owsley Stanley, peça fundamental apresentada nas próximas páginas.

Não havia hippies nos EUA. Nem o termo existia. Apenas uma turma muito pequena de pessoas sob a anárquica liderança de Ken Kesey que carregava o nome de Merry Pranksters. Eles se vestiam com roupas bizarras e carregavam apelidos à altura. Faziam amor entre eles sem muita culpa ou ciúme. Rodavam o país em um ônibus escolar todo pintado à mão, com mensagens surrealistas e incompreensíveis para o povo em preto e branco daqueles tempos na América.³²

³⁰ No inglês, *Merry Pranksters*, que também pode ser traduzido como “Alegres brincalhões”. Rodrigo Merheb adapta o nome para “Picaretas felizes” em *O som da revolução*.

³¹ “Mais além”, uma referência clara à chamada “expansão da consciência” pelas drogas psicodélicas.

³² Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/revista/194/reportagens/louvado-seja-deus.html>. Acesso em 25/02/2014.

Após voltarem ao rancho de Kesey, tendo encontrado figuras como Timothy Leary (o maior expoente do LSD), os Festivais Gozadores começam a planejar os famosos “testes do ácido” pela Califórnia: festas em que a droga era entregue a jovens que se congregavam em locais públicos e tomada, em cenas que misturavam primeiras viagens, *bad trips*, nudez, amor livre e uso de outras drogas (WOLFE, 1993). O nome “teste” se deve aos cartazes e pôsteres que distribuíam ironizando o Tio Sam, perguntando de forma aberta se “você passaria no teste do ácido?”.

Para completar o cenário, Kesey acreditava que a música traria uma experiência ainda maior de expansão da consciência, formando um cenário de horror aos olhos conservadores. A primeira “banda de apoio” de Kesey e sua trupe nos testes de ácido, iniciados em novembro de 1965, foi uma jovem formação do Grateful Dead, já liderada pelo hirsuto Jerry Garcia. Seus experimentos psicodélicos tinham o som da banda de São Francisco junto a experiências visuais coloridas e experimentais. A banda viria a se tornar muito famosa por suas misturas de rock psicodélico e outros estilos musicais com grande *jam sessions*³³ ao vivo.

Uma experiência bem próxima à Califórnia vinha se delineando desde 1963, mas sem a mesma exposição dos Festivais Gozadores de Kesey. No bar Red Dog Saloon, em Virginia City, cidade de Nevada muito próxima à divisa com a Califórnia, um disc jockey e comentarista de rádio chamado Chandler Laughlin – mais conhecido pelo nome fictício Travus T. Hipp – realizava uma sequência de “testes de ácido” a base de mescalina, juntando músicos de folk e moradores locais numa espécie de família.

A partir de 1965, Hipp dá início à “The Red Dog Experience”, na qual pratica experiências alucinógenas em grupo, mas dessa vez com LSD e a influência audiovisual: em moldes parecidos com o que fizera em 1963, ele começa a convidar artistas jovens do rock californiano para contribuir musicalmente com o seu tipo próprio de testes, também com shows de luzes e exposições de arte “psicodélica”. Entre os convidados mais frequentes estavam Big Brother and the Holding Company, Jefferson Airplane e Grateful Dead, todos tocando junto à plateia, bem como se veria em Haight-Ashbury.

A banda residente da casa, a também sãofranciscana The Charlatans, acabou conhecida de forma moderada por sua participação musical no Verão do Amor de 1967, onde apresentaram por diversas vezes seu rock que misturava elementos folk e psicodélicos. Já na

³³ Termo popular na música que se refere a improvisações. No caso do Grateful Dead e de muitas outras bandas, o grupo estendia suas canções com mudanças de progressão rítmica e harmônica, o que em certas ocasiões fazia com que uma única canção ultrapassasse os 40 minutos.

época, um dos vocalistas, George Hunter³⁴, tocava autoharpa – presente em músicas compostas pelos também sessentistas Janis Joplin, Joni Mitchell, Brian Wilson (Beach Boys), Brian Jones (Rolling Stones) e John Sebastian (Lovin' Spoonful) – e se vestia com roupas de couro, cabelos compridos e estilo semelhante ao dos ameríndios. As vestimentas foram amplamente copiadas por hippies, mais para o final da década.

Hipp também era outra figura de cabelos longos e roupas semelhantes aos nativos americanos. Há os que associem a ele o termo “hippie” (ele se dizia um “proto-hippie”), inspirado em seu sobrenome artístico. Amigos do DJ confirmam as especulações no documentário de 2005 *Rockin' at the Red Dog: The Dawn of Psychedelic Rock*³⁵, mas historicamente nunca se pôde associar a etimologia da palavra a uma pessoa específica. O filme de baixo custo é um dos raros materiais mais apurados sobre a influência do Red Dog.

Owsley Stanley, químico e traficante fundamental para os Testes de Kesey, morou por alguns meses em Virginia City e fornecia gratuitamente grande parte do LSD para estas “cerimônias”, o que também fez por anos na Califórnia. Mas tamanha é a disparidade entre o registro histórico dado à experiência dos Gozadores que, em nenhum dos livros mais populares e artigos estudados para este trabalho foram encontradas citações ao Red Dog, seja em Luiz Carlos Maciel, Theodore Roszak, a revista Rolling Stone ou em outros exemplos encontrados neste projeto e em sua pesquisa prévia.

Mas a proliferação de experimentos com drogas alucinógenas não era o único aspecto que motivava os jovens que chegavam aos meados da década de 1960. O ativismo político pelos direitos civis, que desde o final da década de 50 vinham sendo discutidos com mais abertura e ganharam força com a Lei dos Direitos Civis de 1964, se tornou mais radical nas universidades, que ganhavam acadêmicos mais jovens e que dialogavam mais e melhor com os novos estudantes, como o próprio Theodore Roszak, que tinha 33 anos quando começou a preparar *A contracultura*.

3.3 Uma juventude em efervescência psicodélica

Além da expressão política aguçada e inspirada por Ginsberg dos alunos de Berkeley, a importante universidade no distrito de São Francisco, por esta época coincide o aumento da

³⁴ Disponível em <http://www.furious.com/perfect/reddogsaloon.html>. Acesso em 30/03/2014.

³⁵ “Mandando ver no Red Dog: a aurora do rock psicodélico”. Tradução do autor.

população jovem no distrito de Haight-Ashbury. O cruzamento das ruas Haight e Ashbury concentrava espaços novos como lojas orientais, músicos de rua, publicações ligadas a um estilo de vida despojado, boêmios e hippies. Os Festivais Gozadores frequentemente iam à área também, distribuindo LSD e fazendo festas.

O Grateful Dead, cujos membros moravam juntos em Haight-Ashbury e eram amigos de Kesey, estavam cada vez mais presentes pela área central de *Frisco*. Assim como seus amigos do Jefferson Airplane, quase vizinhos, frequentavam as lojas locais e acompanhavam as manifestações artísticas. Tocavam informalmente para quem passasse e a casa onde moravam era aberta a visitantes, que não se acanhavam em parar para conversar com Jerry Garcia e fumar baseados. Mas havia outro momento que, entre tantos acontecimentos, ajudaria a consolidar sua importância no cenário de Haight-Ashbury.

Mas o Festival de Viagens de oito meses atrás [em 1966] foi o que realmente deu o impulso decisivo para a coisa toda. Oito meses! — e de repente era como se os Testes do Ácido tivessem criado raízes e um novo estilo de vida houvesse florescido a partir das experiências das pessoas durante os Testes. (WOLFE, 1993, p. 373)

O festival a que Wolfe se refere é o Trips Festival de 1966, que durante três dias de janeiro apresentou um misto de teatro de guerrilha, shows psicodélicos de luzes (ao melhor exemplo do que Kesey propunha), testes de ácido e um inédito show do Grateful Dead no auditório de Fillmore, um dos mais populares da Califórnia, mas que jamais havia recebido um concerto de rock, produzido pelo empresário Bill Graham. O Dead, que normalmente tocava em testes do ácido e informalmente, teve sua primeira grande projeção regional ali.

O show fez tanto sucesso que motivou outros artistas, produtores e empresários a abrir espaços específicos para shows de rock não só psicodélico, mas de bandas que despontavam no cenário californiano. A partir das experiências de Graham e outros, cada vez mais produtores iniciantes, ligados à cena musical e à subcultura hippie (entre eles todas as cabeças que planejaram o festival de Woodstock) se atrevem a fazer festivais no período. Como tratado no próximo capítulo, estes se proliferam e alcançam o apogeu midiático da relação entre hippies e música.

Graham, que viria a se tornar um dos maiores *businessmen* da história da música, despontou pela primeira vez com a iniciativa contracultural. Seu conjunto da obra é marcante pela representação de músicos e comando de casas de show no oeste americano. Em 1968, ele

criaria outro Fillmore, o West, que juntou alguns dos maiores músicos da contracultura americana, como o próprio Dead, o Jefferson Airplane, Creedence Clearwater Revival, Janis Joplin e Santana, além de leituras de Allen Ginsberg.

Além de ser um velho conhecido de Cassady – para além de serem Dean Moriarty e Carlo Marx em *On the Road*, teriam sido amantes –, Ginsberg era um amigo próximo de Kesey e em 1965 escreveu um poema dedicado aos Gozadores, no qual fala de seu encontro com a gangue de motoqueiros dos Hells Angels. A relação também é tratada no livro de Wolfe, assim como na obra homônima de Hunter S. Thompson, na qual trata do caráter criminoso e perigoso do grupo com proximidade, o que foi a grande característica de seu jornalismo *gonzo*.

À Salon Magazine, em 1999 – quando Allen Ginsberg, Jerry Garcia, Neal Cassady, Jack Kerouac, Abbie Hoffman e seus contemporâneos mais expoentes já haviam morrido – Kesey brinca que “era muito jovem para ser um beatnik e muito velho para ser um hippie”³⁶. Ainda assim, as ideias e os testes de Kesey, morto em 2001, popularizaram o uso de alucinógenos, estimularam jovens a conhecerem uma nova cultura em expansão e ajudaram a consolidar uma relação até então atípica entre estados alterados de consciência, artes, música e literatura.

As experiências de Kesey não poderiam ser feitas puramente com o dinheiro dos royalties que acumulou com seus livros. A partir da figura de Augustus Owsley Stanley III, também conhecido pelo apelido “Urso” (concedido ainda na adolescência), os testes do ácido poderiam nunca ter acontecido. Amigo de figuras como Kesey, John Lennon, Jerry Garcia e Pete Townshend (The Who), sua inovadora atuação como técnico de som do Grateful Dead foi crucial, mas nunca tão marcante quanto sua familiaridade com o ácido lisérgico.

Owsley Stanley é considerado o maior fabricante de LSD da história – seu ácido era reconhecido por músicos, boêmios e Timothy Leary –, além de um talentoso técnico de áudio. No entanto, ele nega à Rolling Stone, em 2007³⁷, que tivesse qualquer grande ambição com as drogas e a música, mesmo tendo sido uma figura marcante na contracultura dos anos 1960. Estima-se que ele tenha produzido milhões de doses, dentre as quais metade delas teriam sido

³⁶ Disponível em <http://www.salon.com/2001/11/16/kesey99/>. Acesso em 19/03/2014.

³⁷ GREENFIELD. *Owsley Stanley: The King of LSD*, Rolling Stone, 2007. Disponível em <http://www.rollingstone.com/culture/news/owsley-stanley-the-king-of-lsd-20110314>. Acesso em 04/04/2014. O artigo original é de julho de 2007. A versão no site da revista tem breve chamada relembrando o texto e foi incluída quando Owsley Stanley morreu, em 2011. Tradução do autor.

distribuídas gratuitamente em festivais (entre eles Woodstock, Altamont e Monterey) e nas ruas de Haight-Ashbury (MERHEB, 2012).

Tamanha é sua influência na subcultura hippie que, nas matérias e textos sobre o LSD e a cultura no epicentro de São Francisco, ele praticamente sempre é mencionado como quem fornecia o psicodélico, por muitas vezes de graça. Owsley costumava dizer que sua missão era “despertar consciências” (MERHEB, 2012, p. 156) e, como tinha boa renda e herança familiar, nunca ficou à beira do abismo. Numa única ocasião, fabricou nada menos que 1,5 milhão de doses após comprar 500 gramas de monoidrato de ácido lisérgico, a substância que dá origem à droga.

Talento, Owsley tinha conhecimentos em química, engenharia elétrica, música, pintura e fabricação de joias (esta enquanto estava na prisão por tráfico da droga e de STP). Neto de um homônimo senador e ex-governador de Kentucky, o jovem Owsley era um jovem problemático e adorava ficar “chapado”, segundo o próprio. Ele estudou em uma escola militar por opção dos pais, que não sabiam mais o que mais fazer para mantê-lo em ordem.

Serviu na Força Aérea Americana por um ano e meio antes de se dedicar à química, uma de suas paixões antigas. Em 1963, vai para a universidade de Berkeley, que já vinha sendo um dos centros de maior efervescência política e cultural jovem na Califórnia. A ida de uma mente descolada das estruturas conservadoras a um local onde jovens com posicionamentos políticos e civis avançados se congregavam já era quase uma garantia de boas histórias. Um ano antes, Berkeley tinha sido epicentro de protestos pelos direitos civis.

Em Berkeley, bem como do outro lado da baía, em Palo Alto, os jovens que procuravam uma nova maneira de viver tinha começado a usar LSD para quebrar as barreiras sociais convencionais. Até então, a droga estava disponível nos Estados Unidos apenas para aqueles que conduziam pesquisas médicas sérias. Em 1959, o poeta Allen Ginsberg tomou LSD pela primeira vez, no Instituto de Pesquisa Mental de Palo Alto. Um ano depois, o romancista Ken Kesey recebeu ácido no Hospital dos Veteranos, em Menlo Park, como parte de um programa financiado pelo governo federal (...). Tomar ácido logo tornou-se o padrão. Até ter sua primeira viagem, você não fazia parte da nova cultura.³⁸

Sua primeira experiência com o LSD foi em 1964, quando já estava na universidade. “Viajando”, se apaixonou pelos Beatles. Com uma namorada, decidiu começar a fabricar a droga, num processo que aprendeu em apenas três semanas. À época, somente pesquisadores

³⁸ GREENFIELD. *Owsley Stanley: The King of LSD*, Rolling Stone, 2007. Tradução do autor.

tinham acesso ao material que fabricava o LSD, e por isso ele inventou um grupo fictício de pesquisa e pagou altas quantias para financiar a compra do monidrato lisérgico, que origina a droga. Criou uma leva de LSD, a homônima “Owsley”, tão pura e elogiada que, no dicionário de Oxford, seu nome tem como resultado um vocábulo associado ao ácido.³⁹

Quando conheceu Ken Kesey, numa das festas no rancho do escritor, no verão de 1965, foi mal visto. Para quem já era conhecido pela liderança em viagens abastecidas a LSD, Kesey achava que novatos poderiam prejudicar o andamento de seus planos, mas mudou de ideia ao provar uma dose do material de Owsley. Numa das ocasiões, conheceu os membros do Grateful Dead, que providenciavam a música ao vivo para Kesey. Jerry Garcia e o baixista Phil Lesh já vinham provando seu ácido e o aprovavam, frequentemente tocando sob seu efeito. E ainda descobriram que ele tinha grandes noções de engenharia de som.

A substância ainda não era ilegal, então não havia legislação nenhuma que proibisse os Pranksters [*os Festivos Gozadores*] de distribuírem milhares de doses indiscriminadamente. Na praia, por exemplo, ao som ao vivo do Grateful Dead. Dois problemas aqui. Como conseguir tanto ácido e plugar a banda em um sistema de som grande o suficiente para dar conta de entreter milhares de pessoas, ao ar livre, transtornadas pela primeira experiência de LSD? A solução foi a mesma: Owsley Stanley.⁴⁰

Owsley se tornou técnico de som da banda em 1966, respaldado pela quase obsessão de Jerry Garcia e dos membros pelo ácido que produzia. Na zona portuária de São Francisco, já era considerado o melhor fabricante de todos. Com o Dead, descobriu novas formas de amplificação musical e o som ao vivo da banda ficou cada vez mais conhecido pela cidade e pela Califórnia. Já que o Dead vinha sendo cada vez mais presente em Haight-Ashbury, havia cada vez mais fãs e amigos circulando com eles no local, como David Crosby e os membros do Jefferson Airplane.

A banda se sentia intimidada por seu jeito truculento e incisivo, mas tinha muito apreço por ele, que inclusive idealizou a logomarca do grupo. Em seus shows, Jerry Garcia sempre dedicava a ele a canção *The Other One*. Chegaram a compor *Alice D. Millionaire* como uma brincadeira com a manchete do San Francisco Chronicle sobre sua prisão em 1967, que dizia “LSD Millionaire Arrested”⁴¹. Para o Human Be-In, no início de 1967, distribuiu

³⁹ Disponível em http://www.nytimes.com/2011/03/15/us/15stanley.html?_r=0. Acesso em 05/04/2014.

⁴⁰ Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/revista/194/reportagens/louvado-seja-deus.html>. Acesso em 25/02/2014.

⁴¹ “Milionário do LSD preso”.

300 mil doses de LSD. Em Monterey e no Verão do Amor, ambos no mesmo ano, a conta aumentou para mais de um milhão, somadas.

Artistas como Jimi Hendrix, Brian Wilson, Pete Townshend e Brian Jones, além de vários membros e técnicos das bandas nos festivais e de São Francisco, eram quase obcecados por seu ácido lisérgico. Originalmente ele mesmo vendia seu LSD, mas com a visibilidade, começou a distribuir para intermediários. O dinheiro que lucrou era constantemente gasto ao ceder gratuitamente o material em diversos eventos. Não só para estrelas, como para qualquer jovem sedento por uma dose do psicodélico. Owsley era um rosto carimbado em Haight-Ashbury, distribuindo centenas de milhares de doses.

Ele talvez seja um dos maiores exemplos de como música e movimentos contraculturais estiveram presentes e influenciando um ao outro na época. Sua atuação na música e na cultura é indissociável, e boa parte da efervescência californiana, a base de música e uso de drogas, pode associar a Owsley um papel relevante. Morreu em 2011 em um acidente de carro na Austrália, onde morava após complicações com a lei americana – um de seus oficiais, ao prendê-lo em 1967, disse que sua reclusão causaria “pânico nas ruas” porque os hippies teriam “perdido seu herói”⁴².

A proibição do LSD para consumo e pesquisa – ambos ocorriam até 1966 sem regulamentação – foi um baque provocado muito em reação de políticos chocados com o que a juventude fazia sob o efeito da droga. Autoridades da Califórnia conseguiram pressionar cada vez mais para que os traficantes fossem punidos com até 20 anos de prisão em casos irrisórios. Owsley Stanley foi vigiado de perto na segunda metade da década. A Sandoz, que detinha a fórmula do LSD descoberto por Albert Hoffman entre 1938 e 1943, já havia tomado cuidado em 1965 para parar de distribuir o produto.

O senador Donald Grunsky conseguiu aprovar uma lei na Califórnia, em 66, proibindo qualquer tipo de consumo, manufatura ou posse do ácido lisérgico. O LSD foi oficialmente proibido em 1970. Outras drogas psicodélicas como a mescalina, também em 1970, e a psilocibina (substância presente nos cogumelos chamados de alucinógenos), em 1971, viriam a ser proibidas internacionalmente nos anos seguintes, dada a popularidade que alcançavam, à mesma medida em que provocavam efeitos fortes em seus usuários.

Não foi surpresa a proibição, dado o grito de tantas autoridades preocupadas com o crescente número de jovens que consumiam a droga – e, nas mesmas ocasiões, questionavam

⁴² GREENFIELD. *Owsley Stanley: The King of LSD*, Rolling Stone, 2007

a guerra no Vietnã. Woodstock, em 1969, é provavelmente um momento-chave. A extensa exibição, por redes nacionais de televisão, de imagens do festival durante seus três dias, com jovens fumando maconha e sob o efeito do LSD, inspirou muitos outros a tentar o mesmo, mas horrorizou famílias mais conservadoras. No entanto, em 1971, uma convenção da ONU liberou novamente a pesquisa.

O fenômeno de expansão das drogas ao redor da subcultura hippie e de outros segmentos culminou em uma das atitudes mais controversas do governo americano: a chamada “guerra às drogas”. Desde 1970 uma série de proibições e penalidades mais duras começa a ser aplicada sob o governo de Richard Nixon. O tráfico e a posse de diversas substâncias passam a gerar penas muito mais severas. O nome, não posto à toa, veio da declaração de Nixon que as drogas eram “o inimigo número 1 dos EUA”.

Hoje em dia, a política que se seguiu em diversos países é amplamente questionada por conta do caráter punitivo que é aplicado para os problemas provocados pelas drogas. Países como Holanda, Uruguai e os próprios Estados Unidos vão revogando proibições e reconhecendo que algumas drogas ilícitas jamais deveriam ter sido tratadas fora da esfera da saúde. O LSD raramente apresentou efeitos substanciais prejudiciais à saúde, por exemplo, mas ainda assim é estigmatizado – por seu caráter de ilegalidade.

Há inúmeros casos que, mais do que conferirem às drogas alucinógenas um caráter de ferramenta para alcançar supostas verdades, como Leary e Huxley, ou se apropriar experimentalmente de rituais tribais e étnicos, como no caso de Carlos Castañeda, advogavam por elas de forma a dar um olhar até religioso. Muitos defendiam as drogas psicodélicas em nome da própria contracultura, fazendo uma recusa do racionalismo tecnocrático e buscando novas formas de pensamento, como abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

4. *BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR*: AS EXPRESSÕES E A MÍDIA SOBRE OS HIPPIES

(“Tenha certeza de usar flores em seu cabelo”, subtítulo de *San Francisco*, de John Phillips e cantada por Scott McKenzie, 1967)

O jornal New York Times, em 1964, já utilizava o termo “hippie” em diversas ocasiões para se referir a jovens que utilizavam roupas diferentes, de material não sintético e com estampas que remetiam à natureza, e os associavam aos beatniks. Uma matéria da Time, conhecida por ser uma publicação voltada para um público conservador, afirma que “nos últimos 18 meses” (a matéria é datada de julho de 1967) os hippies haviam tomado as ruas de diversas cidades do país.

É importante lembrar que, a exemplo de tantas outras manifestações culturais que se proliferam ao longo do século XX, há uma apropriação midiática em cima da figura dos hippies. Era normal que as matérias de Time, New York Times e San Francisco Chronicle destratassem os hippies por passarem a impressão de que eram “sujos” e drogados. A expressão *flower child* era recorrente nestas também, por genericamente tratarem hippies apenas como pessoas “largadas” que usavam flores e estampas floridas.

Historicamente, os hippies são figuras *drop out* da classe média americana⁴³ – jovens inconformados com um sistema excludente em termos de direitos civis. Eles têm pautas em comum como a recusa da violência, a crítica a um estilo de vida consumista e o estímulo a novos estilos de vida: a abertura a drogas, aproximação da natureza, simpatia a influências asiáticas e fuga do sistema capitalista, optando por voltar a um sistema de comércio mais igualitário e com distribuição fraterna. Numa escala maior, o que se depreende dos hippies é que o que buscavam eram formas de liberdade.

A presença da metafísica é constante na subcultura hippie, como se vê em *Busca alucinada* (mostrado adiante). Referências espirituais, tanto ao ocidente quanto ao oriente, são comuns em lemas e em livros vendidos nas lojas locais. Elementos como incensos, rezas e sons indianos se popularizam entre muitos hippies. A astrologia ganha evidência, sendo a segunda metade da década chama de “Era de Aquário” – o musical *Hair* popularizou o termo. É mais um dos elementos de contestação do materialismo e do consumismo ocidentais.

⁴³ Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/266600/hippie>. Acesso em 23/03/2014.

A valorização da natureza e a vida em comunidades rurais são expostas através de manifestação como o Dia da Terra em 1970 e o êxodo inverso das cidades ao campo por parte de vários jovens hippies, em recusa à vida urbana regradada nas engrenagens do sistema tecnocrático. Por séculos, a industrialização fez com que a natureza ficasse em segundo plano. A extensa crítica da contracultura a sua degradação pode ser considerada “bem-sucedida”: atualmente, as preocupações com saúde, aquecimento global, emissões de carbono e destruição de habitats são muito mais divulgadas em ampla escala.

Lemas como “Faça amor, não a guerra” dialogam diretamente com a Guerra do Vietnã, mas não comprovam que os hippies eram ativos politicamente. Muitos participavam, já que a pauta era recorrente na segunda metade da década de 60, mas o ativismo político não era oficialmente algo comum nas publicações *underground* e nos encontros hippies. Havia, claro, muitos jovens saídos de Berkeley que viriam a se juntar aos hippies de Haight-Ashbury, por exemplo, mas a consciência acerca da política era mais ingênua por parte dos hippies, que também se espalhavam por Nova York, Chicago e Los Angeles (PEREIRA, 1986, p. 74).

Havia, por outro lado, os yippies, também de origem *hip*, mas que fundiam o pacifismo com a atuação do Youth International Party (Partido Internacional da Juventude), que ganharam repercussão com medidas como as bem-humoradas tentativas de fazer o Pentágono levantar e de lançar um porco à presidência. A intenção deles era fundir a cultura hippie com demandas políticas mais sérias: a bandeira do partido já denunciava com seu fundo preto, estrela vermelha e folha de maconha sobrepostas. Abbie Hoffman e Jerry Rubin, os idealizadores, eram mais próximos da Nova Esquerda.

A exemplo da maioria dos jovens envolvidos com a contracultura dos anos 1960, os hippies não eram politizados nas instâncias formais: vinham, em sua maior parte, da classe média, tinham boas condições de subsistência a partir da família – em certo momento, claro, deixariam de ter – e poderiam muito bem ter se deixado levar pelo sistema tecnocrático. No entanto, o que optam, de forma instintiva, é por questionar e romper com as tradições há muito rotuladas.

Mas tudo aquilo era anárquico, espontâneo, sem centro nem direção, sequer idéias, porque os hippies (...), embora se identificassem com a poesia dos beatniks – Allen Ginsberg recitou seus poemas, cantou e dançou música indiana em plena Trafalgar Square diante de milhares de jovens –, na verdade liam bem pouco ou não liam nada. Sua filosofia não se baseava no pensamento e na razão, mas sim nos sentimentos: no feeling. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 87)

Deliberadamente inspirado no *Human Be-In*, o musical *Hair* é um clássico da Broadway e um dos maiores sucessos musicais. Foi adaptado para o cinema em 1979 em um longa-metragem dirigido por Milos Forman. É oportuno lembrar, em um trabalho que estuda a relação entre os hippies e a música, a importância deste musical na divulgação da subcultura, já que foi lançado em uma época-chave: 1967, entrando na Broadway em 1968.

O enredo aborda constantemente a temática, além de fazer uma extensiva menção à Guerra do Vietnã. No musical, o jovem Claude é convocado para o Vietnã vai a Nova York para ser enviado ao Exército, mas acaba encontrando uma tribo de hippies. Rapaz do interior, ele vai se surpreendendo ao aprender, de forma naturalizada, sobre o uso das drogas entre eles, a boemia, o amor livre e o estímulo a rejeitar a convocação para a guerra. A história possui críticas à administração de Lyndon B. Johnson e valorização da cultura oriental.

Estes hippies da chamada “Era de Aquário” estão no epicentro da revolução sexual, trocando de parceiros sem pudores, questionando as gerações anteriores e fazendo práticas de pacifismo e um estilo de vida comunal. Claude vai se acostumando cada vez mais, simpatizando com a tribo e compreendendo que o sistema no qual estava inserido não era o que queria. Ele começa a se confrontar sobre a ideia de se deve seguir o que os pais queriam para ele – o *draft* – ou se acaba se juntando à tribo.

Existem alguns momentos considerados polêmicos na peça (à época do filme, já estariam mais consolidados), como nudez, abordagem explícita da sexualidade e das drogas e, a exemplo de *Jesus Cristo Superstar*, a discussão de tabus históricos. Há algumas diferenças no enredo entre peça e filme, mas não suficientes para distorcer o entendimento da magnitude de *Hair*. Para a revista *Time*, mesmo que na atualidade, onde a liberdade sexual é muito mais aberta, *Hair* soa “mais ousado do que nunca”⁴⁴.

Há uma importância fundamental para a divulgação da cultura hippie o fato de *Hair* ser um musical da Broadway, grande centro da cultura e o espaço teatral de maior visibilidade no mundo. O musical foi encenado por quase 1,8 mil vezes somente por lá e se expandiu para o mundo inteiro. As músicas de *Hair* tocavam nas rádios e estavam sempre bem posicionadas nas listas. Até hoje são lembradas: somente na lista da Billboard sobre o que considera as maiores canções da história, a suíte “Aquarius/Let the Sunshine In” é a 57^a colocada⁴⁵.

⁴⁴ Disponível em <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1828301,00.html>. Acesso em 13/04/2014.

⁴⁵ Disponível em <http://www.billboard.com/bbcom/specials/hot100/charts/top100-titles-60.shtml>. Acesso em 14/04/2014.

Em sua entrevista ao autor (2014), o jornalista Arthur Dapieve vê uma contradição que depõe contra a subcultura hippie. Em sua visão, a lógica de se excluir do sistema que muitos adotavam se assemelha à postura de outros jovens que não queriam servir. Apesar da solidariedade, especialmente dos hippies, a movimentos pelos direitos civis e pela população negra, o serviço mais baixo no Exército seria feito justamente por negros, que tinham ainda mais dificuldade de escapar das convocatórias.

Existe o problema que o movimento hippie foi não só idealista, mas havia uma coisa menos pragmática: a recusa da juventude branca de servir no Vietnã. Os negros mal eram admitidos no exército durante a 2ª Guerra Mundial, pela desculpa de serem “pouco confiáveis”, mas explodem em convocações durante o período, algo numa proporção absurda. O movimento hippie, que foi um dos que mais estimulou a evasão ao *draft*, acabou colocando em situação complicada os outros, mesmo se dizendo muito solidários. Este escape do exército é também um movimento de classe média, média alta; uma polarização.⁴⁶

Apesar disso, é improvável a afirmação de que tenha havido má fé por parte dos jovens que abriam mão das forças armadas, já que todo o contexto do Vietnã causou repulsa por parte dos setores mais ligados à contracultura. Ainda assim, é inegável que os movimentos de queima de cartões do *draft* tenha sido uma atitude política questionável: se por um lado explicitou a crítica ao Vietnã, prejudicou outros que não vinham de condições de fugir da chamada para o conflito. E muitos deles se dirigiam para o oeste, para se integrar em uma região efervescente.

4.1 São Francisco e Haight-Ashbury

Em *Busca alucinada* (1968), dirigido por Richard Rush e com roteiro de Jack Nicholson, é possível ter uma noção bastante apurada do estilo de vida dos hippies por conta dos exemplos que são encontrados frequentemente pelo longa. Apesar da trama pueril e das óbvias limitações e contradições técnicas do filme, ele capta o espírito vivido pela juventude de Haight-Ashbury e que viria a se espalhar por outros locais no país e no mundo com muita intensidade.

⁴⁶ DAPIEVE, em entrevista ao autor, 12/03/2014

Uma moça surda de classe média, sem aparente contato prévio com a subcultura hippie, foge para tentar encontrar seu irmão em São Francisco, ponto central de concentração da contracultura americana. Ela desembarca no cruzamento das ruas Haight e Ashbury, considerado a grande congregação dos hippies na década e onde se estabeleceu uma espécie de centro cultural aberto no “Verão do Amor” de 1967. A partir disto, ao longo do filme, diversos elementos historicamente associados à subcultura hippie estão presentes.

Em uma breve citação: flores, roupas multicoloridas e com estampas floridas, colares e objetos de segunda mão, cabelos compridos, trilha sonora repleta de rock, pôsteres como os que inspiraram a congregação do hippie em Haight-Ashbury em 1967, carros pintados em diversas cores e com apologias às drogas alucinógenas, constante uso das mesmas, rituais inspirados em práticas religiosas orientais, liberdade sexual, misticismo, a recusa do dinheiro e do estilo de vida consumista, postura detratora por parte dos mais velhos, experimentalismo, vida em comunidade, hedonismo.

Em determinado momento, uma frustrada Jenny pensa que não conseguirá viver sem fundos na cidade. “Não tenho muito dinheiro”, diz. Stoney⁴⁷ – interpretado por Jack Nicholson – responde prontamente: “Você não precisa de muito por aqui”, indicando a forma de vida que os hippies levavam pela região de *Frisco*.

O amigo Dave, com quem tem uma relação complicada, alerta Stoney sobre as complicações do desejo que este sente em ser um músico bem-sucedido. O desbunde é questão recorrente durante o filme, desmistificando convenções sociais. “Cada um deve experimentar as coisas por si mesmo se quiser extrair algo de bom da vida”, recorrendo a Nietzsche para convencer Jenny de que o uso do LSD faz parte de uma cultura de experimentação e liberdade.

No ferro velho, que o amigo Elwood chama desoladamente de “o resultado de uma sociedade produtiva, um grupo de mal-encarados ri dos lemas que seu irmão profere, todos de cunho humanista sobre a paz e o amor. Os *bad boys* querem encontrá-lo para aplicar uma surra no chamado “Procurador”, como é conhecido. Ao final, em uma trama em que Jenny cede ao STP e entra em paranoia, Dave morre ao tentar salvá-la.

O uso das drogas e a emergência da nova subcultura hippie criava nichos nas grandes cidades, em especial a própria *Frisco*, e é quase impossível listar as manifestações que

⁴⁷ O apelido remete ao estado de torpor provocado pela maconha, “stoned”: “chapado”.

envolvem o LSD nos anos 1960. É importante ressaltar o papel de São Francisco e seu pioneirismo aqui, após uma série de pontuações que já apontavam o local como epicentro de manifestações civis, culturais, artísticas e repleto de experimentos psicodélicos e vanguardistas. Quando se ouve o nome “São Francisco”, muito se remete a um lugar de manifestações por direitos civis e liberais.

Historicamente, a Califórnia é um reduto de políticas liberais e vanguardistas, em termos socioculturais. Cercada por diversos estados conservadores, as posições de seus cidadãos sobre meio ambiente, cultura e direitos civis são bastante progressistas. Porém, não cabe aqui debater fatores históricos muito distantes da conjuntura histórica e social que é tratada. O que deve-se levar em consideração é que, a exemplo de Nova York, é um dos centros onde historicamente políticas sociais são mais bem-vindas em prol de grupos minoritários. LGBTs, imigrantes, pacifistas e outros tiveram grande projeção a partir de lá.

Uma vez que a Califórnia já tem um histórico de rejeição ao conservadorismo, é mais fácil entender por que suas cidades concentrariam um público jovem tão distinto em determinado momento. Não existe versão exclusiva para explicar o porquê de São Francisco e Haight-Ashbury terem se tornado a grande Meca da subcultura hippie e um centro importantíssimo da contracultura dos anos 1960. Isto provavelmente se deve ao fato de que há uma série de fatos provocados especialmente a partir da década de 40, acentuando-se a partir do pós-guerra. Eles passam por confluências de diversos nichos socioculturais no período.

Cidade portuária na costa oeste americana, São Francisco desenvolveu-se fundamentalmente a partir do final do século XIX e se reconstruiu rapidamente após o terremoto de 1906, que destruiu mais de 70% da cidade. Na Segunda Guerra Mundial, foi ponto de partida de tropas que se dirigiam ao Pacífico. Para além das belezas naturais e as curiosidades arquitetônicas da cidade, como a ponte de Golden Gate e as ruas onde bondes ainda passam, a cidade revela fusões e situações atípicas que levam a uma diversidade cultural muito influente.

A mescla cultural desenvolvida na cidade vinha de antes do pós-guerra, como sustentam alguns historiadores. Rodrigo Merheb, por exemplo, nega que a vinda dos *hipsters* e posteriores beatniks para a região a partir de Nova York seja o movimento inicial (MERHEB, 2012, p. 43). Para ele, as idas de escritores e jovens seguindo seu estilo de vida são catalisadores, mas há muitos outros fatores que contribuem. Entre eles, o fato de ser um local de encontro entre trabalhadores portuários e local de dispensa de militares que treinavam e guerreavam no Pacífico.

Ele cita uma frase de Paul Kantner, guitarrista do Jefferson Airplane: “São Francisco sempre foi cheia de gente maluca”, diz. “É uma cidade portuária e na maior parte do mundo é nas cidades portuárias que as coisas acontecem, por causa da multiplicidade cultural” (MERHEB, 2012, p. 47), completa. A boemia da cidade já era conhecida há muito tempo antes de *On the Road*, por exemplo. São Francisco é também onde Allen Ginsberg decidiu morar por conta da cena literária repleta de “saraus, pequenas editoras e revistas”, lembra o autor de *O som da revolução*.

Algumas das universidades mais importantes dos EUA estão na Califórnia, como Stanford, Universidade da Califórnia e a UCLA. A vizinha Berkeley, no entanto, se destaca por um histórico de projeção juvenil que foi muito importante para a contracultura: já em 1963, no auge dos protestos pelos direitos civis, a universidade era um centro de manifestações. É onde os discursos do ativista Mario Savio, no ano seguinte, inflamaram o local, questionando a polícia. Lá foi também onde Ginsberg se juntou aos estudantes e cunhou o *flower power*. E foi onde Owsley Stanley descobriu o LSD.

A população gay em São Francisco é uma das maiores dos EUA. Somente a Bay Area, que reúne também San Jose e Oakland, além de outras pequenas cidades, é disparada a região metropolitana com maior população LGBT do país. Por lá surgiram alguns dos primeiros artistas americanos a abertamente expressar a homossexualidade, como Robert Duncan – que viria a se tornar uma das figuras literárias mais presentes nos anos 1960 pela cidade, junto a Ginsberg, também gay (MERHEB, 2012).

Já em Kerouac a cidade era um dos pontos de encontro dos *hipsters* e futuros beatniks, que tentavam ganhar a vida trabalhando na área portuária para financiar festas e saídas diárias na cena emergente que envolvia o jazz e os clubes da cidade. Eles se reuniam com soldados dispensados do exército e boêmios. Figuras “desajustadas”, cabeludas e a par de novas tendências contraculturais, já eram comuns na cidade (KEROUAC, 2004), como a de Carlo Marx, o intelectual que era ninguém mais que Allen Ginsberg.

O bairro de North Beach, um dos locais onde mais havia expressão cultural, era uma espécie de Greenwich Village em São Francisco. Lawrence Ferlinghetti tinha por lá uma livraria extremamente popular entre os *beats*. Kerouac, Ginsberg, Gregory Corso, entre outros, estavam sempre no local. Por lá vinha se desenvolvendo uma espécie de reduto de intelectuais, boêmios e artistas desde os anos 50. A cultura de Greenwich estava pouco a pouco migrando de vez para São Francisco, após anos de idas e vindas pelas estradas do país.

Quando North Beach passa por um momento de especulação imobiliária, muitos dos jovens que por lá moravam não conseguem lidar com o aumento dos alugueis. Mas é inconclusivo dizer que Haight-Ashbury se tornou tão importante por este motivo. Diversos fatores regionais e culturais podem ter sido responsáveis, como os citados nos últimos parágrafos, mas o distrito de *Frisco* também já era uma área que congregava jovens “desajustados”. De qualquer maneira, a segunda metade da década representa o *boom* do distrito, como Tom Wolfe mostra.

Os guardas estão ocupados demais tentando decifrar esses novos cabeludos, esses *beatniks* — esses debilóides conseguem ser mais esquisitos que os Beatniks de North Beach. Os hippies... cabeleira de Jesus Cristo (...) Haight-Ashbury sempre fora um distrito residencial, com negros e brancos vivendo em paz. Os alugueis andaram subindo em North Beach [por volta de 1965]. Um monte de casais jovens cheios de entusiasmos boêmios resolveu se mudar para Haight-Ashbury. Alguns velhos beatniks foram para lá também. (WOLFE, 1993. p. 372-373)

Cada vez mais surgem figuras saídas de Berkeley e outras instituições que optaram por não frequentar a universidade ou simplesmente não tinham condições. Jovens em busca da liberdade se aproximam do tom colorido e informal do lugar. A exemplo de outras cidades, posteriormente, começa a se desenvolver uma economia local, com lojas de produtos orientais, apresentações de bandas locais, livrarias alternativas, cafés e espaços de convivência para aqueles novos jovens que mais pareciam “aberrações” para os mais conservadores.

Em uma visão levemente detratora, Theodore Roszak se sustenta em uma matéria do Washington Post e afirma que os hippies são a maior fonte de renda do crime por conta de seu naturalizado consumo de substâncias ilícitas (ROSZAK, 1972, p. 168). A revista *The Psychedelic Review*, por exemplo, vendia cerca de 6 mil exemplares por tiragem e a grande maioria era de Haight-Ashbury. Ela se dedicava a estudar as drogas psicodélicas semanalmente e mostrar entrevistas com figuras como Timothy Leary, Ken Kesey e Alan Watts, além de discutir a emergência da subcultura hippie em distritos das grandes cidades.

O jornal colorido *San Francisco Oracle* foi fundado em 1966 e durou até 1968. Além de trazer sátiras e falar sobre o mundo da contracultura, escreviam nele Ginsberg, Gary Snyder e Lawrence Ferlinghetti. É possível que o *Oracle* tenha sido uma das publicações *underground* mais populares de todos os tempos, em função de atingir um público específico

que não se sentia representado na mídia convencional da época, num epicentro de movimentação. Como a televisão e os jornais e revistas costumavam ser feitos a partir de linhas editoriais mais conservadoras, é justificável a crítica.

Após o Trips Festival, 1966 vai se consolidando como o ano da emergência da subcultura hippie, com diversos pequenos festivais em São Francisco, principalmente, e em outras cidades da Califórnia e metrópoles como Nova York. Marchas contra a Guerra do Vietnã se intensificam, com a queima de cartões do exército; a distribuição do LSD se torna cada vez mais popular; os conflitos entre jovens e a polícia ocorrem com força em Los Angeles e em *Frisco*.

Quando a lei da Califórnia proposta por Donald Grunsky, que proibia o LSD, é aprovada em outubro de 1966, na virada para 1967 (14 de janeiro) acontece, no Golden Gate Park, um evento que tomaria as notícias de praticamente todos os grandes jornais dos EUA: o Human Be-In⁴⁸. Organizado por Michael Bowen, artista responsável pela parte visual do *Oracle*, o evento é largamente anunciado em Berkeley e nas publicações *underground* como “um encontro de tribos”, com pôsteres coloridos e chamadas pregadas pela cidade.

O evento aberto reuniu entre 20 e 30 mil pessoas, com apresentações musicais e discursos de Jerry Rubin (líder *yippie*), Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti e Timothy Leary. Owsley Stanley estava por lá com uma leva enorme de uma nova química de seu já popular LSD, oferecendo gratuitamente a todos que encontrava. Quatro bandas que dominavam a expoente cena de São Francisco faziam a parte musical: Jefferson Airplane, Grateful Dead, Big Brother and the Holding Company (já com Janis Joplin) e Quicksilver Messenger Service.

Nas chamadas, solicitava-se que os que comparecessem trouxessem comida, flores, adornos para suas roupas e bandeiras. Allen Ginsberg cantou mantras a tarde inteira. Por lá, Timothy Leary, que pela primeira vez fazia uma apresentação em São Francisco, conclamou os presentes (grande parte já sob o efeito do LSD) com sua célebre frase, ensinada por Marshall McLuhan e apropriada por ele: “Turn on, tune in, drop out” – “Ligue-se, sintonize-se, caia fora”. Ele veio a explicar em sua autobiografia o significado da expressão que se popularizou no trato com as drogas psicodélicas.

⁴⁸ O nome “be-in” é uma brincadeira com “being”, do termo “human being” (ser humano)

“Ligue-se” significava adentrar a si mesmo para ativar seu equipamento neural e genético. Ficar sensível aos vários níveis de consciência e os gatilhos específicos que os tocam. Drogas eram uma maneira de se chegar a esse fim. “Sintonize-se” significava interagir harmoniosamente com o mundo a seu redor – externalizar, materializar, expressar as novas perspectivas internas. “Caia fora” sugeria um processo ativo e delicado de se desassociar dos compromissos involuntários ou inconscientes. Significava autoconfiança, descoberta da própria singularidade, compromisso com movimento, escolha e mudança. Infelizmente minhas explicações desta sequência de desenvolvimento pessoal foram interpretadas equivocadamente como se significassem “Fique doidão e abandone toda a atividade construtiva”. (LEARY, *Flashbacks*)⁴⁹

Ironicamente à fala de Leary, que fazia uma recusa da tecnocracia na qual tudo se midiaticizava, equipes de reportagem de diversas emissoras e jornalistas da mídia impressa estavam em massa no local. Houve tanto uma série de protestos contra o Vietnã, liderados pelos jovens de Berkeley, quanto manifestações pacíficas e em favor do LSD e do estilo de vida hippie. Com tanta repercussão em cima do evento, as pautas de direitos civis e pacifismo foram reverberadas em todo o país e receberam repercussão internacional, sendo repetidas em Nova York e os hippies repercutidos na capa da *Time*.

O Human Be-In pode ser considerado a primeira grande expressão da subcultura hippie em termos nacionais e levou aqueles mesmos jovens a, duas estações depois, protagonizarem o “Verão do Amor”. James Rado e Gerome Ragni, autores do megassucesso *Hair*, se inspiraram declaradamente no evento para compor a obra. Para o jornal britânico *The Guardian*, em 1967, São Francisco “era a capital mundial da revolução hippie, um caldeirão de música, sexo, arte e política”⁵⁰. Em março daquele ano, a revista *Life* diz em um editorial que “a era do hippie está vindo”.

Em junho, houve o primeiro grande festival de rock, o Monterey Pop Festival, que viria a moldar vários outros, mesmo os fora da subcultura hippie. A projeção dele é vista até hoje e é explicada mais adiante no próximo capítulo. Mais de 200 mil pessoas frequentaram os três dias, ouvindo Jimi Hendrix, The Who, Janis Joplin e outros artistas que despontavam no cenário do rock internacional. Os jornais e revistas, como a recém-nascida *Rolling Stone*, cada vez mais exportavam a música como parte imprescindível da nova cultura jovem.

⁴⁹ Tradução do autor. Disponível em domínio público.

⁵⁰ Disponível em <http://www.theguardian.com/music/2007/may/20/popandrock.features8>. Acesso em 08/04/2014.

Naquele mesmo mês de junho, que inaugurava o verão do hemisfério norte, cada vez mais hippies se congregavam em Haight-Ashbury, de forma quase espontânea e que depois começou a ser apropriada pelo *Oracle* e outras publicações *underground*. Nos cartazes que se espalhavam pelos muros do bairro, havia crítica ao consumismo, chamadas para socializar, anúncios das lojas locais ligadas aos hippies e muito mais. A centralização de *Frisco* se consolida nestes meses do verão de 1967.

À medida em que a “ocupação” do bairro aumentava, mais projeção midiática recebia e até excursões de ônibus eram comuns ao local, como ponto turístico.⁵¹ No conhecido “Verão do Amor”, chamadas ocorriam em diversas cidades; o grupo de teatro Diggers oferecia oficinas; comida e LSD eram distribuídos para quem fosse possível; bandas do local faziam apresentações gratuitas; jovens fumavam maconha, tomavam LSD, ouviam música e trocavam de parceiros sexuais; comunas residenciais se estabeleciam facilmente; lojas de roupas vendiam roupas coloridas e adornos.

O exemplo citado anteriormente de *Busca alucinada* representa o que era o espírito do local: jovens em cafés, casas e nas ruas reunidos, fazendo música, usando drogas, tendo receio da polícia e ao mesmo tempo exibindo um novo estilo em meio ao ápice da contracultura. Adornos asiáticos eram vendidos nas lojas locais e enfeitavam casas, bares, e outros estabelecimentos. São Francisco se tornava cada vez mais um polo da contracultura, com a vinda de jovens de todo o país e uma grande repercussão.

Apesar da efervescência cultural em Haight-Ashbury chegar a um ápice em 1967, Joel Selvin reconhece que por lá foi massificada a ideia da subcultura hippie e, que, por conta da grande aglomeração de jovens que acabaria ficando por lá, foi ruim economicamente. Mas, hoje, uma aglomeração solidária deste porte é inimaginável em larga escala, em função da necessidade de lucro por parte de empresários e empresas, e em 1967 aconteceu por mais cerca de três meses. Iniciativas como o Occupy Wall Street bebem desta fonte, mas têm adesão baixa, apesar da repercussão midiática.

Bob Weir, do Grateful Dead, diz ao San Francisco Chronicle que foi “fantástico entrar naquele ambiente”, já que havia um “grande mercado”⁵² para o que ele, músico, teria a oferecer em Haight-Ashbury. Já o escritor Stewart Brand, que coorganizou o Trips Festival com Ken Kesey, disse que nunca imaginaria que houvesse tantos hippies, já que só havia

⁵¹ Artigo de Joel Selvin para o San Francisco Chronicle, em 20/05/2007.

⁵² Disponível em <http://www.sfgate.com/entertainment/article/SUMMER-OF-LOVE-40-YEARS-LATER-Goodbye-2593358.php>. Acesso em 09/04/2014.

reunido 10 mil pessoas no festival do ano anterior. A expressão em comum nos depoimentos de quem esteve presente é a de que foi algo inédito – do clima nas ruas ao fato de haver uma série de lojas que davam de graça seus produtos.

O espírito de fraternidade, experimentações, uso de drogas e novas formas de vida jovem impressionam a mídia, que logo se apropria de “Verão do Amor”, termo cunhado pelos donos da Psychedelic Shop, especializada em produtos típicos da subcultura hippie no coração de Haight-Ashbury. Joel Selvin sintetiza o clima vivido em São Francisco, na qual mais de 100 mil jovens usavam roupas e cabelos compridos, roupas inusitadas e remetendo a natureza e à proclamação de uma nova realidade – pelas drogas ou a recusa da tecnocracia.

O hippie de São Francisco dançando no Golden Gate Park, com seu cabelo comprido ao ar, se tornou algo como um arquétipo americano, a exemplo dos cowboys e pistoleiros que tomaram conta do Velho Oeste. (...) Enquanto alguns dos sonhos da contracultura se tornaram verdadeiros, outros, particularmente as políticas idealistas do movimento, evaporadas como a doce fumaça da erva que saturou o ar naquele verão.⁵³

Com o Verão do Amor acontecendo a plena força, diversos curiosos foram visitar, entre eles músicos como John Lennon, Joan Baez e George Harrison. Harrison, que dos três sempre foi o que mais se interessou pela difusão contracultural com a Ásia e a natureza, se frustrou com a superlotação e a quantidade de jovens largados pelas ruas enquanto sob o efeito do LSD. Se, para alguns o fenômeno daqueles três meses foi indescritível, para ele, como é contado no documentário de Martin Scorsese *Living in the Material World* (2012), foi uma experiência para nunca mais.

4.2 Sem destino, mas à posteridade

Sem destino (*Easy Rider*, da Columbia Pictures), de 1969, é tido como um clássico da contracultura em função de sua projeção *mainstream* de uma subcultura que ganhava espaço através do *underground*: na representação de vidas em movimento, distantes do urbano e vivendo à própria maneira, desapegados da sociedade predominante. Estrelado por Peter

⁵³ Disponível em <http://www.sfgate.com/news/article/Summer-of-Love-40-Years-Later-1967-The-stuff-2593252.php>. Acesso em 08/04/2014. Tradução do autor.

Fonda e Dennis Hopper (também diretor), o filme ironiza a busca por dinheiro e sucesso, além de trazer outras questões mais pontuais.

O grande sucesso dos cinemas naquele verão de 1969 também foi o primeiro *blockbuster* produzido pela contracultura. Seu impacto sobre Hollywood foi tamanho que alterou totalmente a configuração interna de poder nos estúdios (...) *Sem destino* sepultou velhos cabeças de produção que continuavam a tirar de um forno enferrujado musicais inócuos e divertimentos familiares sem a percepção de que o próprio núcleo familiar havia se segmentado. (MERHEB, 2012, p. 394)

Merheb lembra também que *Sem destino* teve arrecadação surpreendente: dos 500 mil dólares investidos pela Columbia no longa, somente no primeiro ano o lucro obtido foi de 18 milhões – 36 vezes o valor gasto. O autor lembra que o filme não tem uma trama, e sim uma “radiografia” da América desgastada que se defrontava com os hippies em plena ascensão por seu território. Historicamente, a cultura popular frequentemente lembra da sequência no início do filme, na qual os protagonistas andam de moto ao som de *Born to be Wild*, o grande *hit* da banda Steppenwolf.

Após traficarem cocaína do México para um homem, interpretado por ninguém menos que o polêmico e revolucionário produtor musical Phil Spector, dois novos motoqueiros, Wyatt (Fonda) e Billy (Hopper), decidem ir para Nova Orleans ver o carnaval local, o Mardi Gras. Enquanto começam a jornada, param em uma fazenda na qual Wyatt conserta sua motocicleta. O protagonista diz ao fazendeiro que ele deveria se orgulhar de poder viver com o que vem da terra.

Eles dão carona a um rapaz que usa lenço amarrado na cabeça e diz que é “fora da cidade onde quer estar”. Eles chegam a uma comuna rural onde vivem várias pessoas, com adornos de flores, que praticam amor livre e usam drogas sem cerimônia. O hippie apresenta Wyatt e Billy a outros jovens que vieram da cidade e tentam sobreviver pelo campo, plantando. São barbudos, com cabelos compridos e praticam rituais exóticos com cunho religioso e de danças. Em certo momento, ele oferece a Wyatt uma dose de LSD.

Após se divertirem com duas moças da comuna, tomando banho em uma represa e caminhando pelos campos, eles resolvem partir. Trancafiados na prisão de uma pequena cidade por invadir uma marcha que ocorria em uma cidade pequena, eles encontram George Hanson (personagem de Jack Nicholson), um indivíduo aparentemente intoxicado e de

ressaca, que descobrem ser advogado e que é cada vez mais detido por seu comportamento instável, provocado pelo alcoolismo.

De volta à estrada, Wyatt oferece um baseado para Hanson, que, apesar do seu abuso sistemático de álcool, acredita de forma sincera que a maconha seja uma droga viciante. Ele acaba cedendo. Enquanto consomem a droga, falam sobre a hipotética presença de objetos voadores não identificados na Terra. Hanson afirma, com certeza, que os extraterrestres têm sociedades igualitárias, nas quais cada indivíduo é soberano.

Em uma lanchonete, são hostilizados por locais, que os comparam a gorilas. Billy afirma que sente que as pessoas têm medo deles e, quando Hanson responde que “elas têm medo do que vocês representam”, o primeiro retruca que tudo o que eles parecem representar é um “tipo de gente que precisa cortar o cabelo”. Hanson explica que a liberdade é o conceito que é interpretado erroneamente com mais frequência: para ele, o discurso libertário que predomina historicamente nos Estados Unidos é hipócrita, já que o indivíduo livre é visto com maus olhos pela sociedade no geral.

Eles são espancados por um grupo desconhecido enquanto dormem. Hanson morre no local. Em homenagem a ele, Wyatt e Billy completam a jornada e acompanham o Mardi Gras, mas são novamente vistos como seres estranhos pela população que frequenta o evento. Eles têm alucinações provocados pelo LSD dado pelo rapaz hippie e eventualmente vão embora da cidade, tendo cumprido a missão que tinham em mente no início.

Enquanto Billy diz que estão ricos e que conquistaram o que precisavam – dinheiro e liberdade –, Wyatt pensa da forma contrária. “Estragamos tudo”, ele repete, com um tom de quem não se sente confortável com o situação, desiludido. Mas não dura muito: no dia seguinte, enquanto viajam, os dois são mortos simplesmente por conta de sua aparência. O carona de um caminhão resolvera fazer brincadeiras maldosas com Billy e acaba atirando nele; e faz o mesmo com Wyatt, quando este tenta reagir. Ambos morrem.

A afirmação de Merheb, que aponta para o caráter “radiográfico” de *Sem destino*, que considera um filme já ultrapassado – ao contrário de outros como *Yellow Submarine*, é bastante sensata, no sentido de que a trama do filme é banal. Os momentos de brilho ocorrem nos diálogos entre Fonda, Nicholson e Hopper que remetem a um pensamento que vinha se consolidando ao longo da segunda metade da década. Debatem metafísica, preconceito e estilos de vida marginalizados. O estilo de vida é a grande novidade.

Alguns aspectos culturais e musicais são marcantes em *Sem destino*. Em certo momento, enquanto Billy, Wyatt e Hanson viajam com baseados na boca, a música de fundo é de *Don't Bogart Me*, de The Fraternity of Man, banda de rock psicodélico dos anos 1960. A letra brinca com o uso da erva: o verbo “bogart”, na cultura popular, é algo como “ser individualista” ou egoísta, e é especialmente usada quando se refere ao consumo de maconha. A expressão é uma brincadeira com o ator Humphrey Bogart, que costumava ficar com um cigarro quase caindo de sua boca.

Em seguida, a canção dá lugar a *If 6 Was 9*, da Jimi Hendrix Experience. A letra da canção, que menciona hippies e o estilo de desbunde de sua juventude, é tida como uma peça de “atitude *anti-establishment*” pela Rolling Stone. Em certo ponto, Hendrix canta: “Conservadores de colarinho branco andam pela rua / Apontando seus dedos plásticos para mim / Eles esperam que em breve meu tipo morra / Mas vou tremular minha bandeira esdrúxula bem alto”⁵⁴.

A expressão “freak flag”, que aponta um sentido de aberração, foi largamente utilizada por hippies como autoafirmação e em outras canções, como *Almost Cut My Hair*, de Crosby, Stills, Nash & Young, na qual David Crosby, ironicamente muito semelhante em termos fisionômicos e em consumo de drogas ao personagem de Dennis Hopper, canta o orgulho de sua geração. O sucesso da afirmação hippie reverbera nas capas de todas as grandes revistas do país em editoriais e matérias de jornais como o New York Times e o Los Angeles Times.

Os hippies também estiveram presentes em diversos outros países, influenciados pela experiência americana. A Inglaterra caminhou junto, como se viu na enorme congregação do festival de Isle of Wight, com mais de 400 mil pessoas. Há outros elementos na subcultura hippie que não possuem tanta relevância para repetição, pois já foram abordados em momentos anteriores deste trabalho. Mas é importante que se entenda outras características hippies num geral, pois se associam à música, objeto sobre o qual recai o principal questionamento deste trabalho.

A vida em comunas é um aspecto crucial. Nos clássicos *Hair*, *Busca alucinada* e *Sem destino*, a prática é comum. Seja no campo ou nas cidades, havia questões que a estimulavam, como a economia, a experiência de uma vida comunitária e mais fraternal e solidária e o uso conjunto de drogas, além da prática de amor livre, que funcionava não só por um hedonismo,

⁵⁴ *White-collar conservatives flashing down the street / Pointing their plastic finger at me / They're hoping soon my kind will drop and die / But I'm gonna wave my freak flag high*

mas pelo questionamento de ordenações sexuais impostas pela sociedade, como Theodore Roszak (1972) critica.

Experiências comunitárias como as de Ken Kesey e Travus T. Hipp foram cruciais para que se começasse a popularizar o estilo de vida hippie. Ambas eram intimamente ligadas à música. O rock psicodélico se complementava com as experiências do LSD. Não fossem pelos hippies da Hog Farm, uma comuna que até hoje congrega hippies na Califórnia, Woodstock poderia ter sido um desastre com todas as suas dificuldades. A trupe forneceu toda forma de apoio básico a boa parte dos mais de 400 mil no local.

Outros elementos como o êxodo rural, a valorização da natureza, o orientalismo e diversidade sexual, passando pelo denominador comum da rejeição às convenções e restrições do esquema capitalista do *american way of life*. Da mesma forma, é importante lembrar que o declínio da efervescência hippie ocorre de forma muito semelhante à da contracultura em si: apropriada e reprimida pelo sistema tecnocrático, através das expressões midiáticas (MACIEL, 1987).

Especificamente no caso dos hippies, é interessante problematizar a questão dos modismos, fonte de preocupação por parte de alguns analistas, já que implica em uma situação paradoxal, em se tratando de um movimento que levantou a bandeira do “anti-consumo” (assim como também o movimento punk). Não há como negar que a indústria cultural gerou um certo glamour em torno da contracultura, e que isto pode ter contribuído para uma idealização que há no imaginário coletivo sobre o que representaram os anos de 1960. (RODRIGUES, 2006, p. 21)

De certa forma, a exploração comercial dos hippies pela mídia é inevitavelmente responsável pelo enfraquecimento desta subcultura, a exemplo de outros momentos da contracultura. A exemplo de outros tantos aspectos da contracultura que foram apropriados pelo sistema capitalista, os hippies se tornaram “vítimas” da própria encruzilhada, vencidos pela tecnocracia. Se a rejeição tanto pregada contra o consumo predominou por eles na década de 60, os próprios foram “comercializados”.

A postura determinista da mídia sobre os hippies é criticada pelos autores da Escola de Birmingham, que buscam apontar como a assimilação de uma subcultura representava tentativas de privá-la de sua originalidade. Como Freire Filho (2007) mostra, para Dick Hebdige, entre outros, é notável que o misto de receio com apropriação de características da subcultura constitui uma espécie de “confusão” editorial e ideológica.

O estilo, sobretudo, suscitava uma resposta dupla: celebração, nas páginas de moda; escárnio, nos artigos que interpretavam as subculturas como problemas sociais. Nas palavras do autor, a representação midiática das subculturas as tornava, ao mesmo tempo, “mais e menos exóticas do que realmente eram” (FREIRE FILHO, 2007, p. 42).

Os hippies passaram por este processo: enquanto sua diferente estética era bradada de forma apolítica, seu estilo de vida e questionamentos centrais à tecnocracia capitalista eram ou ignorados ou relevados para que se valorizasse o conjunto de suas falhas e impossibilidades. Foi o processo que aconteceu posteriormente com as subculturas punk e grunge, por exemplo, que assumidamente representavam espaços de contestação da cultura dominante, mas que também viriam a ser apropriadas.

Sua exploração ocorreu através das capas de revistas que delimitavam uma especificidade para a subcultura; a necessidade de sustento de muitos que, apesar de conseguirem se apoiar em uma economia local e desapegada de valores materiais, encontraram cada vez menos respaldo dos próprios hippies, que pouco a pouco começaram a se forçar a entrar no sistema; na música, a indústria massificou; até o próprio *Hair*, que, apesar de muito autêntico, estava no seio da cultura enraizada do teatro americano e estimulou um senso comum em torno da subcultura.

Os festivais de rock podem ser considerados uma das maiores “contribuições” dos hippies para a música, apesar de não terem sido criados e nem desenvolvidos exclusivamente por eles – foram eles, no entanto, os responsáveis por popularizar grandes congregações e estimular músicos a valorizar seu estilo de vida. Acabaram massificando, da mesma forma: a música de Woodstock, como se vê no próximo capítulo, já estava predestinada à comercialização. Altamont foi uma tentativa desastrosa de se copiar Woodstock e causou mortes e destruição.

Woodstock é o início do fim. Cria-se nele a contradição interna entre fazer o diferente e dar lucro, justamente o que tantos questionavam. O “verão do amor” não tinha como sobreviver. (...) O que parece ter sobrevivência menos ameaçada é a moda hippie. Parece ser apropriado, mas é somente a forma, não o conteúdo. As drogas são outras, as pessoas vivem de outra forma.⁵⁵

⁵⁵ DAPIEVE, em entrevista ao autor, 12/03/2014

O que Dapieve sugere é que os hippies são quase invariavelmente um fenômeno da contracultura e dos anos 1960. Há reflexos na música, segundo ele, em citação no próximo capítulo, mas no geral, sua opinião compartilha a ideia de outros autores aqui citados. Apesar da importância dos hippies nas discussões acerca dos direitos civis, sexualidade, costumes, subversão de tradições familiares e outras questões relevantes, o que ele vê que hoje se destaca, de forma visível na sociedade, é a estética.

A forma, como na apropriação da contracultura é tão recorrente, se sobrepõe ao conteúdo quando o *mainstream* se apropria do que antes era marginal. A moda hippie é visível até hoje, carregada por músicos, jovens e a sociedade no geral, normalmente de forma acrítica. Cabelos compridos, óculos coloridos, estampas floridas, coroas e bandanas na cabeça, símbolo da paz, roupas étnicas, saias longas, camisas *tye-dye* – estes elementos inegavelmente se constituem como partes da estética hippie e até hoje se veem presentes no cotidiano. Hall (2006) vê nesta apropriação uma lógica basicamente com fins de consumo.

Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de "supermercado cultural". No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. (HALL, 2006, p. 66)

Todas as características citadas nos parágrafos anteriores nasceram de distintos motivos, com o denominador comum do questionamento a uma sociedade extremamente normativa. Apesar da educação liberal que vinha crescendo, o ambiente de crítica criou condições para que se desenvolvesse uma subcultura única, que poderia ter sido completamente diferente caso a história variasse mesmo brevemente. E é justo dizer que, se não houvesse São Francisco, poderia não ter existido a congregação de uma subcultura hippie com a dimensão que se conhece.

No todo, o que é inegável sobre os hippies é que, apesar de sua dissociação da política, eles representaram uma das mais radicais maneiras de contestação do *establishment*. Não é como se organizadamente quisessem subverter a lógica consumista e tecnocrática do mundo ocidental, mas o conjunto de fatores apresentados torna claro que a intenção deles foi fugir da engrenagem da tecnocracia. E foi esta engrenagem quem acabou decretando a maior parte do decaimento dos hippies.

5. *EVERYWHERE THERE WAS SONG AND CELEBRATION: A MÚSICA*

(“Em todo canto havia canção e celebração”. Trecho de *Woodstock*, de Joni Mitchell, 1969)

Até este ponto do trabalho, buscou-se contextualizar uma época e fenômenos culturais que convergiram para a formação de uma subcultura tão única quanto a hippie. Ao longo da narrativa empreendida, foram apresentados diversos momentos nos quais a música mostrou-se um elemento indissociável em relação aos momentos e características citados. Tendo já realizado um panorama breve desta arte dentro da contracultura, opta-se por, neste momento, abordar a compreensão direta sobre a música para os hippies.

Como mostrado na introdução deste trabalho, pode-se reafirmar que a música é uma mediação sociocultural imprescindível no século XX: os aparatos de reprodução técnica e as formas culturais que se desenvolveram a partir de sua primeira metade marcam os gêneros musicais de suas décadas. Em especial, vejo que este fenômeno se manifesta com força nos anos 1960, um dos motivos pelos quais decidi realizar esta pesquisa.

A esta altura, não há necessidade de repetir os fatos que se destacam musicalmente durante a contracultura, mas sim explicitar a relação que norteia o questionamento central deste trabalho: de que forma a música se insere na subcultura hippie, num todo, e como dialoga com a lógica deste movimento e seu(s) estilo(s) de vida. O contexto foi construído através da convergência de fatores musicais e socioculturais, pelos quais passei nas páginas anteriores e agora apresento novos aspectos.

Parte-se de um conjunto de afirmações que inserem a relação entre os hippies e a música em um contexto: a chamada “era dos festivais”. Como é lembrado que o recorte deste trabalho é sobre os Estados Unidos, deve-se inevitavelmente falar dos chamados “festivais de rock”, que mesmo sem necessariamente trazerem o rock como gênero exclusivo, conferiram a ele um papel de grande relevância. O período que busca-se compreender com mais clareza é contemporâneo ao apogeu da subcultura hippie: de meados do início da segunda metade da década ao início dos anos 1970.

Se por um lado é visto anteriormente no texto que a cultura da música folk se popularizava nas universidades e nos cafés das cidades, na década de 1950 houve a ascensão do gênero que se conhecia como o *rock ‘n’ roll*, derivado do blues e de outras influências. No gênero, começam a surgir nomes como Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard e,

posteriormente, Elvis Presley, cujos trejeitos e interpretações são rapidamente apropriados pela indústria musical.

O conservadorismo que predominava nas classes média e alta valorizava gêneros com o pop tradicional, com *crooners* como Frank Sinatra e Bing Crosby, e dava espaço ao jazz, historicamente negro, com artistas do calibre de Chet Baker, Ella Fitzgerald, Billie Holiday e Nat King Cole. Havia também nele as *big bands* e diversos subgêneros, como o *cool* e o *bop*. Se em Sinatra predominavam letras criativas, mas de pouca profundidade, no jazz, que também influenciava o pop tradicional, a experimentação e variedade instrumental nos improvisos se sofisticava cada vez mais – e que inspirariam os *beats*.

Se o folk e os gêneros citados anteriormente são reconhecidos nas décadas que precederam o rock, eles são pegos de surpresa com o crescimento do *rockabilly* e do *swing* do rock dos artistas que passaram crescer cada vez mais nos anos 50. A população jovem, antes da contracultura, já vinha crescendo e absorveu o rock como um estilo feito para eles – dançante, irreverente, distinto das formas precedentes. Até mesmo artistas de outros estilos, mas que flertavam com o gênero, como Ray Charles, escreviam letras com as temáticas do rock, sobre amor jovem, diversão e outros.

As letras do rock, a princípio, eram bastante ingênuas e voltadas para um público sem pretensões de ouvir algo mais elaborado criticamente. Havia, claro, canções mais elaboradas, mas nas rádios e listas das mais ouvidas predominavam canções mais simplistas como *Be-Bop-a-Lula*, *Sweet Little Sixteen* e *Peggy Sue*. Além delas, adaptações de blues e rhythm ‘n’ blues eram comuns: músicas como *I’m a Man*, *(I’m a) King Bee* e *I Got a Woman*. *Riffs* de guitarra e vozes gritantes se popularizavam.

Na América do Norte, o rock e a rádio se desenvolveram ao mesmo tempo porque a programação das paradas de sucesso se dirigia precisamente ao mercado dos jovens: os adolescentes utilizavam as emissoras da mesma forma que utilizavam seus discos, como um fundo onipresente para suas atividades de lazer, como o som de sua identidade de jovens, como um modo de distinguir seus lugares dos lugares dos adultos (PEDRERO *apud* PÉREZ in: HERSCHMANN (org.), 2011, p. 48-49).

Como Rodrigo Merheb aponta em entrevista ao autor (2014), “havia uma geração na qual o rock ‘n’ roll era apenas um produto cultural para as classes mais baixas”, período no qual a derivação do blues faz surgir este gênero ainda ligado aos negros e os marginalizados pela sociedade. Mas como ele é apropriado pela juventude mais abastada, ele toma um novo

rumo e passa a ocupar as mídias e atrair a atenção das gravadoras. “Entra em campo uma geração de gente mais de classe média, não baixa” (MERHEB, 2014).

Se até o início da década de 1950 a ascensão do rock ocorreu enquanto um estilo marginalizado, esta indústria à qual Pedrero se refere passa a compreender cada vez mais o potencial de consumo que o gênero tem. Elvis Presley, Buddy Holly, Carl Perkins e outros começam a vender cada vez mais discos, pressionados pelas gravadoras – que continuamente aumentaram a lucratividade com o gênero, fazendo propagandas em jornais, revistas, rádio e cinema. O próprio Elvis, devido a seu sucesso, se torna figura carimbada na televisão e um exemplo primário do *show business* inserindo a música na mídia eletrônica.

A mudança na imagem de Elvis na década de 60 coincidiu com uma primeira reestruturação da maioria das gravadoras, que deixaram progressivamente de ser apenas empresas especializadas na técnica de captação e fixação sonora, fabricação de discos e de artefatos de reprodução para se organizar em departamentos ligados à produção e difusão da música, os quais incluíam desde a prospecção de talentos até as estratégias de comercialização. (TROTТА in: JANOTTI JR; LIMA; PIRES (orgs.), 2011, p. 126)

Em entrevista (2014), Rodrigo Merheb afirma que “dentro da própria indústria americana, já havia uma permissividade e vontade de mudança”. Foi nesta lógica que os Beatles e os Rolling Stones, além de outros exemplos, começaram a fazer enorme sucesso. A fórmula de um rock simplista inspirado em gêneros americanos começou a se difundir e ser explorada comercialmente através do aumento na exibição nas rádios e nos programas de televisão, além dos compromissos publicitários e comerciais.

Não somente os discos eram vendidos, mas agora camisetas, apetrechos, bonecos dos integrantes, entre outros que viriam a se popularizar. E a personalidade: no caso dos Beatles, por exemplo, a imagem de bons moços, de ternos e cortes de cabelo iguais. Para os Rolling Stones, a antítese: a imagem de “selvagens”, a representação midiática de como muitos segmentos conservadores viam a contracultura – hedonistas, críticos do sistema, arruaceiros, com fãs que promoviam bagunça e atos de liberdade sexual.

Os grupos citados no parágrafo anterior, aliás, faziam parte da chamada “Invasão Britânica”, uma das principais responsáveis pela configuração do cenário do rock nos anos 60. Outros grupos do Reino Unido como o Who, os Kinks e os Hollies alcançaram um sucesso tão grande no país de origem do rock que poucos artistas americanos competiram com eles. A

famosa *Swinging London* já não era o produto da estética contracultural mais popular do Reino Unido naqueles meados da década de 60.

A cena roqueira britânica já se desenvolvera com força tanto no *mainstream* quanto no *underground*. Em cidades como Liverpool, Manchester, Leeds e, especialmente Londres, casas noturnas voltadas a shows de rock de novos artistas, especialmente de grupos experimentais como o Pink Floyd, se proliferavam. Era o caso da londrina UFO, que alçou Syd Barrett a um status de importância dentro do rock psicodélico. Bandas americanas iam à Inglaterra para buscar o sucesso, como a Jimi Hendrix Experience.

Sobre a ascensão e o desenvolvimento do rock entre os anos 50 e 60, Luiz Carlos Maciel (1978), em uma das teses que apresenta em *Rock Gulcher*, publicada originalmente no Pasquim, diz que a força do gênero ataca a “tirania da estética” que predominava em outros estilos que prezavam mais por profundidade harmônica e intelectual, com floreios musicais. Maciel remonta historicamente desde os primórdios do rock, no final dos anos 40.

O rock foi a primeira manifestação contracultural espontânea: um mensagem física, para os sentidos. Primeiro nível: o corpo, a dança. Segundo: a audição, sons novos, nova sensibilidade. É uma estrutura instintiva de comunicação, expressa através de uma forma de experimentar o mundo que se tornou coletiva criando, continuamente, Woodstocks secretos. O rock foi a re-descoberta da música através da descoberta do som – ouvidos sem obstruções, pela primeira vez atentos. (MACIEL, 1978, p. 70)

5.1 Bob Dylan e os novos padrões musicais

Poucos artistas americanos lideravam as rádios em meados de 1964-65, como os Beach Boys e Bob Dylan. Com sons distintos e de diferentes locais, cada um deles teve uma enorme contribuição para o rock e a música contracultural – e hippie. A profundidade das letras e o experimentalismo que começou a ser empreendido por estes e por outros artistas criou um panorama fértil. A partir daí, o rock começou a incorporar elementos mais profundos e ganhar abrangência enorme em meio a um contexto de contracultura que vinha se delineando pelos Estados Unidos e o ocidente.

Para Merheb, “aquilo que se chama de rock (...) nasceu em larga escala dos parâmetros criativos determinados por Bob Dylan e os Beatles” (MERHEB, 2012, p. 10). É uma unanimidade entre alguns autores que o papel de Bob Dylan nos anos 60 é extremamente

maior do que seu sucesso no folk. Quando o grande ícone da música de protesto (apesar de ele rejeitar a afirmação) abandona o violão pela guitarra e começa a interpolar outras temáticas em suas músicas, os parâmetros são rompidos.

Quando Dylan, que era consagrado como um ícone do folk, é chamado de Judas ao se eletrificar, ele abre todo um novo panorama. (...) A eletrificação de Bob Dylan, por exemplo, buscava tornar não só a música, mas a consciência mais livre. (...) autores como Kerouac, Ginsberg, Ferlinghetti, (...) fizeram a cabeça de Dylan e dos hippies.⁵⁶

Historicamente, a ascensão do rock ocorre paralelamente com a da literatura beat. Ambas envolvem criatividade e ruptura, uso de drogas de forma experimental, crítica aos padrões estabelecidos na arte e na sociedade. Dylan admite que *On the Road* “mudara sua vida”⁵⁷, mas isto se manifestava pelo estilo andarilho do cantor, que também morou, no início dos anos 60, em Greenwich Village, a Meca dos beats em Nova York. Acabou se tornando amigo pessoal de Allen Ginsberg e um ferrenho defensor do progresso nos direitos civis. Seu sobrenome artístico é inspirado no poeta Dylan Thomas⁵⁸.

Embora o rock tivesse já seguido uma fórmula de simplicidade, quando Dylan sai da lógica voz-violão-gaita e insere órgão, guitarra, baixo e bateria, além de elementos literários, letras compridas e críticas ácidas à cultura americana, ele surpreende os dois gêneros. *Subterranean Homesick Blues*, a épica *Like a Rolling Stone*, *It's All Over Now Baby Blue* e *Ballad of a Thin Man* fazem uso extensivo dessa fórmula. As letras que escreve com críticas às práticas sociais se aprofundam para ironias e retratos ácidos na “trilogia” de 1965-66: *Bringing it All Back Home*, *Highway 61 Revisited* e *Blonde on Blonde*.

Ele foi rechaçado com força por muitos da cena folk, que o consideraram um traidor. O fato é amplamente documentado, inclusive no documentário de Martin Scorsese “No Direction Home” (2005), onde Dylan é chamado de Judas em apresentação na Inglaterra em 1966. No festival de Newport de 1965, que há anos vinha expondo os maiores artistas americanos do folk, Dylan foi severamente vaiado (CRAMPTON; REES, 2009, p. 77), mas

⁵⁶ DAPIEVE, em entrevista ao autor, 12/03/2014

⁵⁷ Disponível em <http://www.bobdylan.com/us/books/road>. Acesso em 20/04/2014.

⁵⁸ Disponível em http://www.washingtonpost.com/opinions/five-myths-about-bob-dylan/2014/02/07/20ed95cc-8e76-11e3-b227-12a45d109e03_story.html. Acesso em 22/04/2014.

isso não impediu que, ao longo dos próximos anos, o cenário mudasse. *Like a Rolling Stone*, por exemplo, foi considerada pela Rolling Stone a melhor canção da história⁵⁹.

Bob Dylan fez a transição da faceta da literatura beat com o rock. Misturou tendências americanas e inglesas, criando um amálgama a partir de uma série de mudanças que se cristalizavam, numa sociedade que passava por demandas de mudança. (...) Os três discos que lançou entre 65 e 66 tiveram valor inestimável para a geração, reunindo conhecimentos cinematográficos, literários, e aplicando-os na canção popular. Dylan dignificou para um segmento elitista um estilo marginal. Se tornou um *hipster* com uma guitarra, criando um nexos com a cultura beat. Ele é uma das sementes fundadoras do psicodélico, como por exemplo em sua relação com o Grateful Dead.⁶⁰

5.2 Dos ex-garotos de Liverpool à cena psicodélica

John Lennon era fascinado por Dylan, especialmente na transição do americano para o rock. Fora Dylan que havia apresentado a maconha aos Beatles e mostrado pessoalmente o rompimento estilístico de seu folk para o rock. O literário em suas canções inspirou músicas do disco *Rubber Soul* (1965), que flertava com a influência das drogas e da variação lírica com base no folk⁶¹ e na inserção de novos elementos musicais e técnicas de estúdio, como *loops* e inversão de faixas de áudio.

A capa com foto distorcida e fonte surrealista já indicava o que viria. *Norwegian Wood* trazia pela primeira vez a aparição da cítara no rock, junto ao violão folk de John Lennon e uma letra sobre adultério. George Harrison, que ao longo dos anos faria uma parceria muito conhecida com o indiano Ravi Shankar, é amplamente considerado um dos artistas que mais inseriram o oriente na música ocidental. *I'm Looking Through You, Girl* e *Nowhere Man* trazem letras complexas sobre amor e solidão de uma forma muito mais profunda e distorcida do que o grupo fazia comumente.

Já em *Revolver*, do ano seguinte, as drogas psicodélicas faziam efeito: meses após as primeiras experiências da banda com o LSD, o disco vem repleto de músicas com referências a “viagens” empreendidas, além da capa cuidadosamente desenhada por Klaus Voormann. Como explicado no segundo capítulo, *Tomorrow Never Knows* e *She Said She Said* são

⁵⁹ Disponível em <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407/bob-dylan-like-a-rolling-stone-20110516>. Acesso em 17/04/2014.

⁶⁰ MERHEB, em entrevista ao autor, 21/03/2014

⁶¹ Disponível em <http://www.allmusic.com/album/rubber-soul-mw0000192940>. Acesso em 20/04/2014.

assumidamente derivadas de experiências com o ácido. Não era a primeira referência deles ao LSD e ao estilo de vida hippie: *Day Tripper*, de 1964, ironizava os “largados e viajados” apenas no fim de semana, segundo John Lennon.

Mas não era só: de *Revolver* nasceu *Yellow Submarine*, a canção que daria origem ao clássico filme de animação surrealista da banda, venerado pelos hippies por suas referências ao LSD e à psicodelia. Os efeitos com as fitas de gravação são recorrentes e a complexidade melódica e lírica surpreende em canções como *Eleanor Rigby*, *For No One* e *Here, There, Everywhere*, que se destacam em meio a outras canções de cunho mais “viajantes”.

A última canção é diretamente ligada a um dos grupos responsáveis pela apropriação da música pelos hippies: os Beach Boys, talvez a banda californiana que mais abordava a cultura do local. A *surf music* da banda fazia sucesso tanto na Inglaterra quanto no país natal, mas o grupo queria ir além. Brian Wilson, a cabeça pensante dos Beach Boys, vinha experimentando com novas sonoridades e queria acabar com a fama de autor de músicas “light” como *Surfin’ USA* e *Barbara Ann*.

Apesar de seu comportamento já errático, Wilson usava LSD frequentemente e recorria a Owsley Stanley para fornecer a ele novos “combustíveis” de ideias (MERHEB, 2012). O músico era o principal compositor da banda, famosa por suas harmonias vocais e letras que exaltavam a cultura das praias da Califórnia. Já na época o uso de drogas entre músicos não era novidade. No jazz, maconha, heroína e anfetaminas eram usadas por diversos artistas. A experimentação na música não era inédita.

Quando Wilson ouve *Rubber Soul*, se sente instantaneamente desafiado a fazer algo tão inédito quanto⁶². O resultado, após meses de discussões e ameaças de rompimentos com os outros membros da banda, é *Pet Sounds*. O revolucionário álbum de 1966 pegou de surpresa aqueles que acreditavam que seria mais um disco sobre a cultura do surfe, vendendo menos que os outros discos da banda nos EUA, mas fazendo com que ela estourasse nas rádios inglesas.

No conjunto, *Pet Sounds* é repleto de canções cheias de eco, reverberação, efeitos sonoros, instrumentos alternativos, letras introspectivas e produções admitidamente inspiradas no consumo de LSD de Wilson. Há elementos como os do folk rock dos Byrds, com *arpeggios* em guitarras de 12 cordas e marcantes harmonias vocais, marca registrada das duas

⁶² Disponível em <http://www.wsws.org/en/articles/2007/10/wils-o24.html>. Acesso em 21/04/2014.

bandas. Ambas se inspiravam nas canções de Dylan, que aprofundou o rock para toda a geração pós-1965. *Here, There, Everywhere* faz um tributo ao sucesso *God Only Knows*.

Na mesma esteira, os Rolling Stones deixavam os *covers* e passavam a experimentar cada vez mais com instrumentos e ritmos alternativos, inspirados por seu fundador Brian Jones – outro velho e errático amigo do LSD. *Paint it Black*, *She's a Rainbow*, *Sympathy for the Devil*, entre outras, se inspiram no psicodélico. A combativa *Street Fighting Man*, por sua vez, assim como a indiscutível *Satisfaction*, dialoga com a insatisfação da juventude britânica – assim como a americana.

Assim entra em jogo o que se conhece como o rock psicodélico: o gênero cuja matriz foi antes apontada, ainda que o ponto fundador para Rodrigo Merheb (2014) seja discutível, com *Tomorrow Never Knows*. Os Beatles exploraram muito o estilo em *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*, lançado em 1967 e considerado uma influência no rock psicodélico por praticamente todos os artistas que já transitaram pelo gênero – e com importância musical para muito além. *The Beatles*, o famoso “Álbum Branco”, segue a mesma linha.

O rock psicodélico nada mais é do que a inserção destes elementos que buscam simular o efeito das drogas psicodélicas na linguagem musical. Nem todo artista do estilo era usuário, mas simpatizava com as novas formas musicais desta relação: mudanças de compasso e tempo, inserção de instrumentos incomuns no rock, *jam sessions*, efeitos de áudio em estúdio, letras surrealistas ou com alusões a experiências metafísicas, shows com efeitos de luzes e estímulo à expansão da consciência.

5.3 A inevitável *Frisco*

Merheb (2014) lembra que “artistas vão para São Francisco e a indústria, que tinha as cifras, para Los Angeles”, nos anos 1960, o que possibilitou o desenvolvimento de uma cena musical e do rock bastante rica. Boa parte das rádios californianas, em especial a famosa KMPX, de São Francisco, estimulavam uma pegada mais jovem e o álbum foi tocado exaustivamente na ascensão dos hippies por lá. A KFPK, de Los Angeles, foi uma das que mais divulgou os eventos musicais de 1967 para o público hippie.

As entrevistas conduzidas trazem uma unanimidade. Para Merheb (2014), “bandas de São Francisco, como o Grateful Dead e o Jefferson Airplane, faziam músicas já voltadas para a cena que se formava por Haight-Ashbury”. Já Dapieve (2014) afirma, perguntado sobre

relação dos hippies com o rock, que há “outros artistas que entram na cena, como o Grateful Dead e o Jefferson Airplane, que carregam mensagens e novos padrões musicais”. Em 1967, somente na Bay Area, havia entre 500 e 1.500 bandas, lembra Merheb (2012, p. 43).

E é em *Frisco* que nasce a banda que talvez se relacione mais diretamente com a subcultura hippie: o Grateful Dead. Por tudo o que envolve as histórias da banda com Ken Kesey, Haight-Ashbury, o LSD, Owsley Stanley, os primeiros festivais exclusivamente de rock, os cabelos compridos, as roupas tipicamente hippies e a música, há a relação que norteia o trabalho. Se alguma banda fundiu os elementos musicais já citados com um estilo de vida hippie, ela foi o Grateful Dead. Outros também o fizeram, mas sem a mesma dimensão.

Como mostrado anteriormente, no início do que se compreende como a subcultura hippie, a música já se fazia presente para Jerry Garcia e seus amigos: nos Testes do Ácido de Ken Kesey, eram a banda residente. Em São Francisco, eram os mais ativos no Trips Festival, faziam shows na rua, abriam a casa na rua Haight a qualquer um. Se em 1965 o Grateful Dead surge como uma banda que tenta imprimir o jazz e um pouco de folk em seu rock, após 1966 ele se torna intimamente ligado com os hippies.

Musicalmente, a banda é conhecida por suas aproximações com o rock que era feito com a psicodelia dos Beatles, Beach Boys e Byrds. Uma amálgama de folk, acordes mais complexos, harmonias e letras sobre drogas, pessoas marginalizadas e o estilo de vida hippie. Canções como *Truckin'* e *Alice D. Millionaire* falam explicitamente do LSD, enquanto o álbum *Anthem of the Sun* (1968) foi uma tentativa admitida de “recriar uma viagem de ácido”, segundo Jerry Garcia⁶³. O próprio desenho das capas indicava a sonoridade.

Apesar de já ter vendido mais de 35 milhões de discos, o trunfo do Grateful Dead está em suas apresentações ao vivo: desde 1967, após a apresentação no Trips Festival, a banda vinha tocando em casas de renome, como o Avalon Ballroom, Winterland e, posteriormente, o Fillmore West, que Bill Graham compraria e tornaria uma das maiores casa de show dos Estados Unidos. *Live/Dead* é considerado pelos mais conhecidos críticos de rock, entre eles Robert Christgau⁶⁴, um dos álbuns ao vivo de maior qualidade e importância.

O público do Dead sempre foi fiel e acompanhava os shows geralmente munido de LSD, flores e roupas hippies. O Grateful Dead abertamente cedia LSD aos fãs, lembra Bruno

⁶³ Disponível em

<http://web.archive.org/web/20061123064938/http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=113>. Acesso em 21/04/2014.

⁶⁴ Disponível em http://www.robertchristgau.com/get_artist.php?id=1445&name=Grateful+Dead. Acesso em 22/04/2014.

Torturra (2010). Por muitas vezes, como forma de protesto contra as empresas agenciadoras de ingressos, contrabandeavam entradas para fora dos locais para ceder gratuitamente. A relação entre as mensagens de paz, drogas e um clima de união era nítida nos shows.

Pois para eles [os fãs] a música do Dead transcende o folk-rock-psicodélico do rótulo. É a trilha de uma vida espiritual nada ascética, contraditória, e carregada pelas palavras de ordem que fundaram o movimento hippie e jogaram milhões de jovens americanos em uma estrada de paz, amor, hedonismo – e drogas. E, independente de como levam suas vidas mundanas, é ao vivo, com a banda no palco, que se dá o arrebatamento. Onde gentileza, pensamentos positivos, respeito ao próximo e ao planeta se misturam com altas quantidades de ácido, ecstasy, cogumelos, maconha, óxido nítrico e danças estapafúrdias. Um passaporte para o inferno, diriam padres e pastores.⁶⁵

A banda perdeu relevância com o enfraquecimento da contracultura e da subcultura hippie, no início dos anos 1970, mas jamais deixou de ser intimamente associada com um estilo de vida. Até hoje os “Deadheads” acompanham a banda nas ocasiões em que ela se reúne. Mesmo com Jerry Garcia morto em 1995, quando está junto, o grupo se apresenta para milhares de fãs com roupas multicoloridas e com o costume, ainda incentivado pela banda, de consumir LSD durante os shows.

Se o Grateful Dead pode ser considerado uma força central da relação entre os hippies e a música, na própria São Francisco havia toda uma outra leva de artistas prontos a fazer a mesmo. Haight-Ashbury concentrava bandas e artistas que tocavam nas ruas ao vivo sem cobrar nada, como o próprio Dead. Pela cidade, outros artistas de estilo visual e artístico semelhante irrompiam e tomavam o Avalon, Fillmore e outras casas América afora.

Jefferson Airplane, Big Brother and the Holding Company, Santana, Country Joe and the Fish, Quicksilver Messenger Service, entre outros, estavam bem posicionados nas listas das rádios, ironia para os artistas e o público que criticavam o consumismo. Eles se tornariam figuras presentes nos festivais que marcariam a segunda metade da década e revelariam artistas importantes na mudança de padrões, como Janis Joplin e Grace Slick.

O Jefferson Airplane fez enorme sucesso com os álbuns *Surrealistic Pillow*, *Crown of Creation* e *Volunteers*, e trouxe uma das primeiras *frontwomen*⁶⁶ do rock, Grace Slick. Com

⁶⁵ Do artigo de Bruno Torturra na revista Trip, “Louvado Seja Deus”. Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/revista/194/reportagens/louvado-seja-deus.html>. Acesso em 22/02/2014.

⁶⁶ “Frontman” ou “Frontwoman” se referem aos vocalistas, nos casos em que estes são a peça-chave das apresentações ao vivo.

uma voz potente junto à de Marty Balin, ela complementava com força as canções com elementos psicodélicos, geralmente pensados pelo guitarrista Paul Kantner. Entre suas canções mais famosas, *White Rabbit* reconta a história de *Alice no país das maravilhas* sob uma ótica “viajante”, enquanto *Wooden Ships* narra um diálogo surreal entre hippies.

Única banda a tocar nos três grandes festivais da época (Monterey, Woodstock e Altamont), a banda se destacou em Monterey em 1967, com uma apresentação recheada de drogas psicodélicas na plateia. Os sucessos de *We Can Be Together* e *Triad* se espalharam com facilidade. A última, uma composição de David Crosby – vindo dos Byrds e amigo pessoal da banda, coautor de *Wooden Ships* –, fala abertamente de sexo a três. Com o sucesso de grupos como a Jimi Hendrix Experience e o Cream, a banda passou a distorcer mais suas guitarras e aprofundar suas letras.

Os Beatles são vistos como fonte inspiradora pelo Jefferson Airplane. Grace Slick diz que somente a partir de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* é que viu os Beatles não mais como os “rapazes corretos” de Liverpool, mas como um conjunto capaz de provocar reflexão e aprofundamento musical (MERHEB, 2012). É o mesmo caso de Carlos Santana, o guitarrista mexicano em *Frisco*. Normalmente tocando ao vivo sob o efeito da mescalina, seus solos experimentais de guitarra são considerados bastante inovadores.

Em comum, essas bandas se abriam para experimentar tanto nas drogas quanto na música. Porém, para Arthur Dapieve (2014), “as letras de artistas mais próximos ao movimento hippie não ajudam a estabelecer o significado de muitas coisas”. Para ele, são “frequentemente obscuras, com muitas analogias”. Um motivo seria a necessidade de aprofundamento da linguagem do rock, que vinha se delineando com firmeza na década. Mesmo compreendendo que os psicodélicos ocuparam importante papel na música e na cultura dos hippies, Dapieve acredita que as drogas se tornaram um tipo de modismo no meio.

A prática desse impacto [de fazer música sob o efeito de drogas] me parece uma forma de marketing. Não se consegue compor sob o efeito de drogas, mas sim se inspirar em experiências. A experiência com a droga parece ter sido fundamental para desenvolver um outro tipo de sensibilidade, mas de forma distanciada da produção.⁶⁷

Uma das formas mais comuns de se abrir ao experimentalismo, em especial como compreendido pelo Grateful Dead, era a constante transformação das músicas em *jam sessions*,

⁶⁷ DAPIEVE, em entrevista ao autor, 12/03/2014

momentos de improvisação em cima da melodia principal. Solos de guitarra, baixo, versões mais arrastadas e aceleradas, entre outros. A lógica era pouco seguida em estúdio, mas ao vivo popularizou a prática para todo o rock. O material de Jerry Garcia com artistas como David Crosby, em *jams*, é extremamente vasto.

Pode-se encontrar nelas uma origem em gêneros do jazz, onde o virtuosismo predomina. No bop e em outros estilos, artistas do calibre de Miles Davis e John Coltrane mostravam liberdade para a improvisação em seus conjuntos. Grupos como Phish, Tame Impala e Arcade Fire abertamente seguem a fórmula das *jams* hoje, inspirados pelo rock sessentista. Luiz Carlos Maciel formula uma tese sobre a importância delas.

As jam sessions são a corrente da consciência da nova contraestética: ritmo básico, dois acordes e o instinto criador. Improvisar significa obedecer aos impulsos espontâneos, sem a complicação das harmonias cultas (...) O músico de rock quer inventar suas frases sem correntes de ferro em torno da imaginação (MACIEL, 1978, p. 73)

Country Joe and the Fish merece uma menção em especial por conta de um momento bastante singular: sua *Vietnam Song*, executada em Woodstock para um dos maiores delírios da plateia naqueles três dias, uma sátira quase venenosa da lógica tecnocrática e patriota dos pais que apoiavam a luta. Country Joe nunca foi um artista muito conhecido, mas era sempre presente em Haight-Ashbury e liderara uma espécie de movimento contra a “comercialização” dos hippies. Bateu de frente abertamente com John Phillips por causa das bandas comerciais de Monterey (MERHEB, 2012, p. 214) e tocava de graça na região, quando estava livre.

A contracultura mostra que o questionamento à Guerra do Vietnã esteve presente com muita força. O maior sucesso de Country Joe, um hippie e forte ativista anti-Vietnã, é *I Feel Like I'm Fixin' to Die Rag*, com a mesma temática. Outras canções de grupos californianos, como o Creedence Clearwater Revival e Crosby, Stills & Nash, também. John Lennon, em sua fase ativista e pacifista, muito se assemelhava aos hippies. *Give Peace a Chance*, o hino de 1969, não deixa a dever nesta relação.

Se canções de rock como *Fortunate Son* e *Military Madness* traziam os anseios sobre a guerra de John Fogerty e Graham Nash, respectivamente, o folk também não se omitia. Uma grande leva de canções de Pete Seeger, Phil Ochs, Joan Baez e Arlo Guthrie – filho do lendário cantor Woody Guthrie, que inspirou a veia crítica e musical de Dylan em seu início – traziam o combate ao conflito.

A política dos yippies também rendeu homenagens. Para arrecadar fundos para a defesa de Abbie Hoffman – acusado de provocar distúrbios na Convenção Nacional do Partido Democrata em 1968 – e outros yippies e membros da SDS (PEREIRA, 1986, p. 88)⁶⁸, Graham Nash (que viera da Invasão Britânica com os Hollies e fazia sucesso com Crosby e Stills) compôs *Chicago*, em referência ao local dos confrontos. Em meio a um ano de revoltas, na ocasião os yippies lançaram à presidência, satiricamente, o porco “Pigasus”, e protestaram contra a morte de Martin Luther King. A música esteve em todas as listas de 1970, quando foi lançada.

No mesmo ano de 1970, a invasão da Força Nacional americana durante um protesto anti-Vietnã na universidade de Kent State, em Ohio, chocou a sociedade americana e ao canadense Neil Young, um dos artistas mais presentes no rock americano desde sua época no Buffalo Springfield, com Stephen Stills. Compôs e gravou junto ao colega, a David Crosby e a Graham Nash, o clássico *Ohio*, até hoje lembrado por seu tom de protesto e o verso “Four dead in Ohio”, em alusão aos quatro universitários mortos na ocasião.

Young, que há pouco se juntara ao Crosby, Stills & Nash, estourou de vez no ano. O Buffalo Springfield já fazia enorme sucesso com seu country rock e a canção *For What It's Worth*, uma ironia contra a truculência das forças armadas, em especial a polícia. Em 1970, lançava *After the Gold Rush*, seu terceiro disco, depois de Monterey, turnês com sua banda Crazy Horse e uma fracassada aparição em Woodstock, quando o CSN&Y mal começara. Com o fenômeno do country rock *Harvest* (1972), se tornou um ícone americano, mesmo sendo canadense.

O artista que se intitula membro do “sonho hippie” era também conhecido de uma figura que vivia em comuna e que se tornaria um dos maiores pesadelos da Califórnia: Charles Manson. Na cena de Topanga Canyon, na Califórnia, circulavam artistas como Joni Mitchell, Eric Clapton e outros músicos que aproveitavam a força que a indústria fonográfica ia ganhando na costa oeste americana (YOUNG, 2012, p. 157). Fossem nascidos do rock psicodélico, pelo qual Young também tinha passado, ou do rock no geral, o local era de grande frequência hippie.

No entanto, como é fácil de deduzir, não havia músicos de rock somente na Califórnia ou mesmo com exclusividade nos Estados Unidos que faziam este diálogo entre ativismo político, drogas e novas formas de se produzir rock. A Inglaterra ainda exportava artistas com

⁶⁸ *Students for a Democratic Society*.

grande força. Temáticas como surrealismo, pacifismo e drogas eram presentes nas músicas de bandas tanto de lá quanto do Brasil, entre outros. Tom Zé, Mutantes e Raul Seixas são alguns exemplos claros por aqui.

Casas de show também abriam cada vez mais espaço afora: Bill Graham se aventuraria com enorme sucesso no Fillmore East, em Nova York, e o início dos anos 1970 veria a era dos shows em estádio começar. O clássico londrino Royal Albert Hall seria adotado por músicos de rock. Programas de auditório já se apropriavam dos artistas emergentes, fosse no Brasil, na Inglaterra ou nos Estados Unidos, e os festivais pipocavam pouco a pouco. Em Chicago, uma das poucas resistências era o MC5, que dava os primeiros passos rumo à cultura punk, negando a apropriação comercial.

5.4 Entre gêneros e gênios: um contexto musical dos hippies

Como se viu anteriormente, o folk tem grande presença ao longo da década de 1960, também estimulando uma geração de artistas que envolve os Byrds e o Grateful Dead. Outros estilos também eram presentes na subcultura hippie, mesmo sem a força do rock psicodélico. O blues e o rhythm 'n' blues foram os chamarizes de bandas de rock inglesas como os Yardbirds e os Stones, que estimulariam o nascimento de outras como Cream, Jimi Hendrix Experience e Led Zeppelin.

Eric Clapton, que desde 1965 tinha boa fama com os Yardbirds, era, mais que um purista do blues (CLAPTON, 2007, p. 94), um crítico das estruturas do pop. Ele se juntou a outros dois artistas de rock que muito se apropriavam do blues e do jazz: o baixista Jack Bruce e o baterista Ginger Baker. Fundado em 1966, o Cream trazia uma mescla de rock psicodélico, blues e os integrantes vestiam roupas multicoloridas, às vezes permanentes no cabelo e abertamente usavam maconha e LSD.

O álbum de 1967 *Disraeli Gears* traz o clássico *Sunshine of Your Love*, canção composta a seis mãos sob efeito do ácido. Outras canções, como *World of Pain* e *Strange Brew*, expunham o radicalismo da banda em imprimir um novo estilo de letras. O *power trio* também é amplamente reconhecido pela sua influência em fazer um virtuosismo no qual guitarra, baixo e bateria são protagonistas, disputando espaço e com muita técnica. Outro *power trio* psicodélico já não teria a mesma força para o baixo e a bateria, em função do destaque seu vocalista e guitarrista: Jimi Hendrix, referido adiante.

Apesar da força e da importância do papel que tiveram grupos como os Beatles e os Rolling Stones ou um compositor/intérprete do porte de Bob Dylan, o panorama da música jovem dos anos 60 e começo do 70 certamente engloba uma quantidade incrível de outros nomes (...). The Mamas and the Papas, Genesis, Yes, Deep Purple, Led Zeppelin, Queen, Animals, Pink Floyd, Mothers of Invention, Jethro Tull, são apenas algumas referências dentro de uma enorme série. (PEREIRA, 1986, p. 66)

O rock psicodélico inspirou outros gêneros, em especial o rock progressivo, que fez grande sucesso na década de 1970. A lógica de letras surreais, novas sonoridades, *jam sessions* e variedade de estilos nas canções deu margem ao surgimento de grupos como o Moody Blues, King Crimson e o holandês Focus, além da ascensão de artistas do naipe de Jeff Beck e Brian Eno para além de suas originalidades – respectivamente a guitarra e a produção sonora.

É o caso do Pink Floyd, que nasceu do seio da psicodelia *underground* inglesa e evoluiu pouco a pouco, após a saída de um atônito Syd Barrett, para canções mais compridas e divididas em vários trechos. Até mesmo o termo “space rock” foi utilizado como forma de tentar explicar o período transitório (HARRIS, 2006, p. 67) desde sua saída. Ao longo da década de 1970, a banda fugiria progressivamente da psicodelia, mas obras do início da década, como *Atom Heart Mother* e *Echoes*, cada uma com 23 minutos, bebem direto desta fonte. Outras bandas, como Yes, Jethro Tull e Genesis, criavam roteiros nas compridas canções de seus álbuns.

Para a sorte dos ingleses, rádios locais também davam espaço aos novos artistas do rock. A própria BBC era uma das que mais estimulava, com programas de rádio e televisão. John Peel, um dos maiores DJs da história britânica, se identificava como um hippie (HARRIS, 2006, p. 69) e constantemente convidava bandas como o Pink Floyd e o Led Zeppelin para se apresentar nos estúdios da emissora. A Invasão Britânica perdurava não somente no imaginário americano, mas se reinventava com novos músicos que viriam a moldar os anos 1970 e o futuro.

O soul, historicamente negro, não deixava de ser representado por grandes artistas. No entanto, ele agora fundia batidas *funk* com letras psicodélicas. Entre outros, o impressionante *lineup* de Marvin Gaye, Sly & the Family Stone, Buddy Miles, Otis Redding, Earth, Wind & Fire e Curtis Mayfield fazem parte dos artistas que ganharam espaço enorme nas rádios e se

apresentaram em festivais de rock. Com influências que iam de James Brown a Jimi Hendrix, vários deles falavam de drogas, sexualidade e juventude.

Destes, apesar de nomes como Marvin Gaye serem muito mais conhecidos mundialmente, dois artistas se popularizaram entre os que acompanharam os festivais: Otis Redding e Sly Stone. Em Monterey, que “inaugurou” a era dos festivais, Redding surpreendeu uma plateia majoritariamente branca, entre eles uma ainda desconhecida Janis Joplin. Ele morreria seis meses depois, em um acidente de avião, mas seu legado até hoje é reconhecido. Já Sly Stone, ainda na ativa, trazia letras sobre sexualidade e a sugestiva *I Want to Take You Higher* (MERHEB, 2012, p. 212), sucesso em Woodstock, como visto no documentário.

A matriz afroamericana foi muito importante para a contracultura e para a subcultura hippie, e a música não fica atrás. Blues, jazz, soul e rock invariavelmente passam pela origem negra. A convergência destes gêneros durante os anos 60 – entre outros momentos – aconteceu através de grandes artistas, muitos dos quais já foram abordados aqui. Mas há duas figuras que promoveram uma combustão da origem negra e são indispensáveis para o panorama da música na contracultura e na subcultura hippie.

Há dois nomes que, pelo impacto que causaram no curto espaço de suas carreiras, exigem um registro especial: Jimmy [sic] Hendrix e Janis Joplin. Foi no Festival de Monterey, nos Estados Unidos, em 1967, que eles fizeram sua explosiva aparição e, em 1970, num período de quinze dias, ambos morriam. (PEREIRA, 1986, p. 67)

Quando se pensa em música dos anos 1960, é quase impossível não se lembrar de Hendrix e Joplin. Mesmo que as novas gerações não conheçam suas músicas, os dois estão em pôsteres, documentários, trilhas sonoras, na memória. Suas roupas, ao melhor estilo hippie, eram apenas uma das relações existentes. A exemplo de muitos daquela geração, abusaram das drogas, que viriam a tirar suas vidas. Hendrix experimentava na guitarra e mudou todo um panorama, enquanto Joplin impôs uma voz potente que nada devia às *divas* negras, surpreendendo com sua mistura de blues, rock e soul.

Janis Joplin é, em inúmeras listas, considerada uma das maiores cantoras da história. Sua voz rouca, interpretando canções como o *standard* dos Gershwin, *Summertime*, e cantando composições originais com muita energia, são ícones dos anos 1960. *Cry Baby*, *Piece of My Heart* e *Me and Bobby McGee* são alguns de seus maiores clássicos, que evocavam artistas negras por conta de sua abordagem musical. Acompanhada durante a maior

parte da carreira pela Big Brother and the Holding Company, sua figura individual sempre se sobressaiu à dos demais membros.

Ela era uma jovem texana da pequena Port Arthur. Sua cidade natal, num dos centros do conservadorismo americano, talvez não fosse o melhor espaço para sua militância pelos direitos dos negros e para sua amizade com os beatniks da região. Em 1964, foi para São Francisco e conheceu membros que viriam a formar o Jefferson Airplane e outras bandas, mas voltou no ano seguinte para o Texas, onde começou a estudar antropologia. Contudo, seu destino era a música: em 1966, voltou para *Frisco*, onde tinha vários amigos.

Descoberta pela Big Brother and the Holding Company por conta de sua voz única, Joplin logo foi chamada para integrar a banda, que no mesmo ano começou a se apresentar nas casas de São Francisco. Em Monterey, em junho de 1967, chocou a audiência em duas apresentações distintas, cheias de emoção. Ela e a Holding Company logo lançaram seu primeiro disco e começaram a participar de eventos junto a Jimi Hendrix, Joni Mitchell e outros expoentes da época. O segundo álbum, *Cheap Thrills*, foi sucesso de vendas e Bill Graham forçou para que ela se lançasse como artista em carreira solo.

Com a Kozmic Blues Band, Joplin se inspirou em Otis Redding para divulgar seu soul psicodélico. Enquanto continuava fazendo enorme sucesso, lutava contra os vícios em heroína e álcool. Em Woodstock, novamente chamou muita atenção por sua apresentação repleta de *feeling*. Morreu de overdose antes de seu último disco, *Pearl*, ser lançado, mas seu sucesso estrondoso já havia sido fincado. Ela é também a personificação da estética hippie, com seus óculos e roupas únicos. Para Arthur Dapieve, Janis Joplin “tem a cara daquele tempo, morreu muito jovem, abusou, produziu muito em pouco tempo” (DAPIEVE, 2014).

Janis era amiga de um guitarrista negro de Seattle, James Marshall Hendrix. O jovem Jimi se aventurara na Inglaterra por conta de sua paixão pela guitarra e, invariavelmente, recebe os prêmios de maior guitarrista da história, mesmo com mais de quatro décadas após sua morte. Seja com a Experience, seu *power trio*, ou a Band of Gypsys, suas experimentações com distorções, acordes inusitados e uma mescla de um rock pesado com as origens do blues e do soul, além da psicodelia, moldaram um novo panorama.

O blues eletrificado também tem força e apropriação na Inglaterra, com bandas como Cream, Yardbirds, John Mayall, Rolling Stones. Uma releitura daquela música americana. Até que chega Jimi Hendrix, americano que fazia um processo diferente: reinventava aquele rock inglês que tinha matriz

americana do blues. Ele tinha o sangue americano, mais importante, negro, que remete às origens do gênero. Nos termos de explorar a linguagem da música, ele foi relevante como muito poucos.⁶⁹

Hendrix era “problemático” e desalinhado do sistema desde jovem: já usava drogas, fora preso por roubo de carros e, no Exército, era mal visto pelos superiores por conta de sua postura desleixada. Desde os 15 já tocava guitarra e, quando deixou as forças armadas, foi para Nova York fazer o que gostava. Em 1966, foi descoberto por uma ex-namorada de Keith Richards e ela o recomendou para o produtor dos Rolling Stones, Andrew Loog Oldham. O ex-baixista dos Animals, Chas Chandler, prestou atenção em Hendrix e logo viu nele a oportunidade de estreiar com sucesso na carreira de produtor.

Junto ao guitarrista Noel Redding, que foi para o baixo, e o baterista Mitch Mitchell, Hendrix formou a Jimi Hendrix Experience. Com Chandler e os produtores do The Who, eles começaram com o single *Hey Joe* e rapidamente ganharam espaço na cena, especialmente após Hendrix surpreender o Cream numa jam session, fazendo os truques que são conhecidos – tocar com os dentes, pirotecnia, distorcer e surgir com sons não antes vistos na guitarra. Para Eric Clapton, na ocasião ele se revelou “grandioso em termos musicais” (CLAPTON, 2007, p. 98).

O sucesso de Hendrix só aumentou, lançando *Are You Experienced* em 1967 e só perdendo para *Sgt. Pepper's* nas listas inglesas. Sua mistura de solos violentos e rápidos com letras psicodélicas e um virtuosismo de Hendrix, Redding e Mitchell marcou a Inglaterra. Quando Paul McCartney recomendou a John Phillips que Hendrix fosse a Monterey, a banda enfim estouraria nos EUA. O estilo hippie de se vestir, junto aos feedbacks da guitarra de Hendrix e a energia das apresentações e dos discos, surpreendeu o público de seu país.

Axis: Bold as Love e *Electric Ladyland* revelaram canções até hoje muito famosas por sua inovação e habilidade musical, como *Little Wing*, *Castles Made of Sand*, *Crosstown Traffic* e *Voodoo Child*. Hendrix também era fã de Bob Dylan, dos Beatles e do Cream, fazendo diversos covers de sucesso. Os dois álbuns consagram o trio, que se separaria no início de 1969. Com a Band of Gypsys, ele tocava em Woodstock e proporcionaria o épico momento da versão do hino americano (PEREIRA, 1986, p. 68), com sons de bombas e metralhadoras através da guitarra cheia de *overdrive*.

⁶⁹ MERHEB, em entrevista ao autor, 21/03/2014

O grande momento de contestação é Jimi Hendrix tocando o hino americano com sons de bombas e metralhadoras. É o grande momento do festival. Nem foi preciso fazer poesia. Estraçalhou um país apenas com uma guitarra.⁷⁰

Um símbolo de tantos dos artistas que surgiriam por conta de sua influência, Hendrix morreu sufocado no próprio vômito após ficar desacordado por uma combinação de drogas. Para ele, experimentos e abusos nunca foram novidades. Seu clássico *Purple Haze* é uma ode ao ácido. A mistura de álcool com LSD, heroína e outras eram comuns. Ele e Neil Young viajaram em um caminhão roubado para Woodstock (YOUNG, 2012, p. 196). No entanto, sua contribuição para um estilo de vida que pregava o distanciamento das formas tradicionais da música e da cultura marcaram o mundo.

5.5 A era dos festivais: Monterey, Woodstock, Altamont e um legado

Se o Trips Festival indicava que os hippies queriam se congregar em eventos musicais, em 29 janeiro de 1967, logo após o Human Be-In, São Francisco recebeu o Mantra-Rock Dance, celebração hinduísta da qual não poderiam faltar Ginsberg, Leary e Owsley Stanley. Entre outros, Grateful Dead, Jefferson Airplane e Janis e a Holding Company estavam por lá. Mas o que nasceria em festivais a céu aberto derivaria de momentos como o Be-In e o Verão de Amor. Três grandes momentos podem ser compreendidos como a ascensão e a queda da cultura hippie através da música: Monterey, Woodstock e Altamont.

A época dos festivais se confunde com a cultura hippie. Há grandes momentos que se passam no período. A decadência e a grandiosidade de Monterey, Woodstock, Altamont, Isle of Wight, show do Grateful Dead no meio da rua, as histórias de Haight-Ashbury.⁷¹

Em 16 de junho de 1967 começa o Monterey Pop Festival, considerado um dos festivais mais importantes da história do rock, com uma inédita congregação de artistas que vinham emergindo e tomando as listas de mais vendidos e reproduzidos. Entre as atrações do festival californiano, que reuniu estimadamente 200 mil pessoas em três dias – número nunca antes visto em festivais musicais, até então – estavam The Who, Jimi Hendrix, Jefferson

⁷⁰ DAPIEVE, em entrevista ao autor, 12/03/2014

⁷¹ DAPIEVE, em entrevista ao autor, 12/03/2014

Airplane, Janis Joplin e a Big Brother and the Holding Company, Ravi Shankar e The Mamas and The Papas.

Lá, o americano Hendrix se apresentava com a Experience nos EUA pela primeira vez, após passar uma longa temporada na Inglaterra, onde fazia grande sucesso. O festival foi exibido pela TV e filmado para um documentário de D.A. Pennebaker. O clima pacífico surpreendeu as autoridades, que esperavam que o evento fosse ou caótico ou similar aos festivais de Newport, onde a cena folk era naturalmente pacífica. Lou Adler, coorganizador, falou sobre o que era pensado por ele.

Nossa ideia para Monterey era dar o melhor em tudo – equipamento de som, acampamento, alimentação, transporte – coisas que nunca haviam sido providenciadas para o artista antes. (...) As autoridades da lei nunca esperaram gostar das pessoas com quem entraram em contato da forma como acabaram gostando. Nunca imaginaram que o espírito de “música, amor e flores” fosse tomar conta a ponto de eles se deixarem serem enfeitados com flores.⁷²

Monterey “inaugurou” a era dos grandes festivais e era coorganizado por ninguém menos que John Phillips, o maior compositor do The Mamas and The Papas. Conhecido por suas composições que refletiam estilos de vida contraculturais e por suas harmonias vocais, ele escreveu *California Dreamin’* e *San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)*, sucesso na voz do desconhecido Scott McKenzie que falava diretamente da efervescência de Haight-Ashbury.

A extensa exibição das imagens do festival e de seu público novamente fez com que a cena hippie, que dominou os três dias de Monterey, fosse evidente mais uma vez. A música psicodélica vai se consolidando, especialmente com o recém-lançado *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. O legado culminaria com Woodstock, Altamont e a enorme quantidade de festivais que se vê atualmente, como os do naipe de Rock in Rio, Glastonbury, Lollapalooza e Coachella.

O quase ódio à veia comercial de John Phillips é um exemplo nítido do pensamento que predominava nos hippies sobre a apropriação comercial (MERHEB, 2012, p. 205) do sentimento que havia tomado o país através de segmentos da juventude. Phillips liderava o Mamas and The Papas e era também um empresário antenado. Diversos dos artistas que

⁷² Disponível em <http://www.pcs.org/blog/item/the-monterey-international-pop-music-festival/>. Acesso em 12/04/2014.

vinham de São Francisco ameaçaram boicotar o evento por conta das pretensões de lucro que ele tinha. Ele, de antemão, propusera a ideia de transformar o festival em um documentário.

A indústria lucrou quase que imediatamente, se apropriando do que faziam os jovens. O capitalismo vive disso, de renovação. É muito mais fácil vender rebeldia do que conformismo. Tem uma série de produtos subsidiários, como a Rolling Stone [revista], nascida em São Francisco mas que não queria ser underground, com o consolidado Hunter Thompson escrevendo as matérias mais importantes. O que a Rolling Stone ambicionava era vender o produto para uma plateia que se julgava diferenciada. Se não fosse a indústria do disco, a Rolling Stone nunca teria sido nada, já que dependia dos anúncios e da divulgação dos produtos das gravadoras.⁷³

Era a “encruzilhada da contracultura” já mostrando força na primeira grande tentativa de reunir uma vastidão de artistas nacionais para o novo público. Neste mesmo contexto nascia a revista Rolling Stone, que era uma das que mais abordavam o ambiente jovem. O interesse comercial era explícito, assim como o das gravadoras e rádios. Compreendia-se pela indústria, o que Merheb diz, na mesma entrevista, que “é mais fácil vender rebeldia que conformismo”, facilitando uma das compreensões para o enfraquecimento da contracultura.

Este impasse entre a crítica e o comercial marcaria o festival de Woodstock, tão presente até hoje no imaginário popular. Diversos festivais, em menor escala, pipocavam pelos Estados Unidos, mas a grande proporção desta relação veio com Woodstock. Inspirados pelo New York Rock Festival, de 1968, Michael Lang, John P. Roberts, Joel Rosenman e Artie Kornfeld quiseram promover um festival com alguns dos maiores músicos da geração. Apesar do espírito incontestável do evento, houve diversas contradições. A começar pelo fato de que o gigante festival tinha fins lucrativos de diversas partes.

O evento que acabou acontecendo em Bethel – apesar de planejado para a pequena Woodstock, a norte de Nova York – pretendia aplicar ideias do calibre de trazer de volta aos palcos os Beatles e Bob Dylan, que haviam deixado as apresentações ao vivo há quase três anos. Para conseguir a aprovação dos condados onde tentaram instalar o festival, os idealizadores tiveram que dar falsas garantias de que não era um evento de rock. Para isso, conseguiram convencer a comunidade de White Lake, em Bethel, com um título que falava de uma feira de arte e música (nada que remetesse à presença de hippies).

⁷³ MERHEB, em entrevista ao autor, 21/03/2014

Com a difícil missão de achar um terreno grande cumprida, os organizadores reuniram de 15 a 18 de agosto de 1969 um grupo de artistas nunca antes visto. Entre vários outros, lá estavam Joan Baez, Grateful Dead, Creedence Clearwater Revival, Janis Joplin, Sly & the Family Stone, The Who, Jefferson Airplane, The Band, Joe Cocker, Country Joe and the Fish, Johnny Winter, Crosby, Stills, Nash & Young e Jimi Hendrix. Os ingressos eram vendidos a 7 dólares por dia, mas quando, dias antes do festival, as estradas no entorno pararam, não havia mais dúvida da dimensão que o evento tomaria.

Problemas de banheiro, chuvas tenebrosas, lama, riscos de choques elétricos, má estrutura do palco, falta de alojamento, comida e água, LSD gratuito de má qualidade. Estes foram apenas alguns dos problemas que assolaram Woodstock durante o festival. Antes, os gastos já aumentaram muito por conta das recusas de diversas comunidades em sediar o evento. Agora, a invasão de muitos que não conseguiram comprar ingressos antecipadamente aumentou o evento de 200 para mais de 400 mil espectadores. Abbie Hoffman, o yippie, ameaçava um piquete para que se juntasse dinheiro para pagar sua defesa no julgamento de Chicago, por conta dos distúrbios do ano anterior.

O iniciante Led Zeppelin não viria mais; Joni Mitchell preferira, por seu empresário, gravar um programa em Nova York; Frank Zappa, Doors e Byrds acabaram desistindo. Mas os problemas que se viam não se comparariam à dimensão que o evento tomaria. O público nunca antes visto em um evento musical foi transmitido por toda a América. O clima intitulado de “três dias de paz, amor e música” nunca foi contestado por quem esteve lá e quem viu. Hoje, é inegável que Woodstock foi um dos maiores momentos (se não o maior) da contracultura, apesar dos pesares.

O festival alterou a vida de milhões de pessoas que não tinham conhecimento e ligação com o rock e a contracultura, e começaram a questionar relações familiares e religiosas. Várias pessoas tiveram a vida alterada por sua influência. Woodstock botou 500 mil pessoas e tornou uma cena toda do underground para o *mainstream*. Woodstock não foi um festival beneficente. Não foi um movimento político, os organizadores “compraram” para que não houvesse piquete. É o momento simbólico da junção da contracultura com o comércio.⁷⁴

Historicamente, Woodstock é muito presente na memória de todo o mundo pela extensa exibição de imagens de jovens se divertindo, tomando drogas, caminhando nus e

⁷⁴ MERHEB, em entrevista ao autor, 21/03/2014

ouvindo algumas das bandas mais importantes que se identificavam com a contracultura. Não há quem ouça falar do festival e não o associe a ideias de amor livre, uso de drogas e fuga de padrões estabelecidos pela sociedade. Apesar de todos os típicos problemas de uma grande aglomeração, o festival nunca pôde ser acusado de incitar a desobediência ou afins.

As lembranças sobre Janis Joplin e Jimi Hendrix, por exemplo, passam pelo festival, de forma inevitável. A canção homônima de Joni Mitchell foi eleita pela poeta Camille Paglia como um dos maiores poemas do século XX e virou um megassucesso com Crosby, Stills, Nash & Young na trilha sonora do documentário. Até mesmo Max Yasgur, dono da fazenda onde foi realizado o festival, surpreendeu-se com o clima de paz e solidariedade que perdurou nos dias em que os visitantes estiveram.

Não tínhamos ideia da quantidade de gente que acabaria vindo para cá e por causa disso vocês tiveram algumas necessidades como falta de água e comida. Seus produtores tiveram um trabalho colossal para cuidar de vocês e de tudo por aqui e eles apreciariam o seu “muito obrigado”. Mas, acima disso, vocês provaram ao mundo que meio milhão de meninos – e eu os chamo de meninos porque tenho filhos mais velhos que vocês – meio milhão de jovens podem reunir-se e ter três dias de diversão e música, e mais nada além disso: diversão e música. Deus os abençoe por isso.⁷⁵

No entanto, assim como em Monterey, o gigantesco Woodstock foi pensado com bastante antecedência para se tornar um documentário que retratasse a geração hippie através de um momento delineado. Os organizadores não perderam tempo e fecharam um acordo com o grupo Time Warner. Filme e disco foram feitos em cima do evento. Merheb lembra que, apesar das “vibrações” e da inegável paz e fraternidade no evento, um ceticismo é importante para lembrar que a contracultura perdia sua espontaneidade com a comercialização.

O prejuízo contraído pelos organizadores só foi sanado quando a marca de Woodstock foi exportada pela Time Warner, ao longo dos anos 1970. Eles, que buscavam um bom lucro, sofreram com as invasões durante o festival, além de gastos de última hora por falhas de planejamento. A ironia está no fato de que os quatro tinham estilos de vida declaradamente hippies (MERHEB, 2012, p. 381) e pretendiam ganhar ainda mais dinheiro com a empreitada, mesmo tendo origens abastadas.

⁷⁵ Fala de Max Yasgur, dono da propriedade onde ocorreu Woodstock. Do DVD com corte do diretor do documentário *Woodstock: três dias de paz, amor e música* (2010).

Dois hippies e dois yippies ficaram soterrados em dívidas e quem lucrou foi a Time Warner, holding poderoso que havia sido encarregado de produzir o filme e o disco do evento. Esse dilema da contracultura é irresolúvel. Woodstock foi pago e o dinheiro sempre esteve envolvido. E ainda assim é um fenômeno crucial de expressão da contracultura.⁷⁶

Mesmo com a apropriação comercial – a mesma que seria uma das forças responsáveis da espontaneidade hippie –, Woodstock faz parte de um conjunto de momentos da relação entre a juventude contracultural e a música. Como Messeder Pereira afirma, foram “os grandes acontecimentos musicais da contracultura” (PEREIRA, 1986, p. 69). O fenômeno só aumentava desde 1966, mas chegara ao auge naquele agosto de 1969. As relutâncias entre o espírito de liberdade e os comprometimentos comerciais somente aumentavam, de Haight-Ashbury a Nova York.

Neste contexto, membros do Jefferson Airplane e do Grateful Dead têm a ideia de promover um concerto grátis na Califórnia para um público que competisse com o de Woodstock. Michael Lang, que fora um dos organizadores do mais famoso evento musical da história, junta-se a eles no esforço para achar o local adequado. Descartam o Golden Gate Park, a Universidade de San Jose e outros espaços. O local escolhido acaba sendo uma pista de corrida nas imediações de uma rodovia ao norte do estado.

Nascia o Altamont Free Concert, a antítese de Woodstock. A proposta já começou de forma desorganizada, com o palco ficando em uma parte baixa do relevo e, por impossibilidades logísticas, a apenas cerca de um metro de altura. Para contornar o problema da segurança, foram chamados ninguém menos que os Hells Angels, a gangue de motoqueiros mais famosa da história. O grupo motociclista historicamente tinha envolvimento com o crime, mas ainda assim os Rolling Stones, que seriam as estrelas do show, confiaram no Grateful Dead (que os conhecia desde os Testes do Ácido) e contrataram os Angels para fazer o serviço.

O *lineup* era de qualidade e de velhos conhecidos do público hippie: Santana, Flying Burrito Brothers, Jefferson Airplane, Crosby, Stills, Nash & Young, Grateful Dead e Rolling Stones. Todos combinaram que o evento seria gratuito e que não receberiam cachê. O problema é que tudo descambou para a confusão: quatro pessoas morreram naquele 6 de dezembro, dentre elas o jovem Meredith Hunter, que no meio do show dos Stones sacou uma arma e foi morto a facadas por um Angel.

⁷⁶ MERHEB, em entrevista ao autor, 21/03/2014

O Grateful Dead desistiu de tocar quando Marty Balin, vocalista do Jefferson Airplane, levou uma pancada na cabeça de outro Angel. Já Neil Young avisou seus colegas para saírem apressados. Conseguiram ir embora de helicóptero, já que o entorno estava intransitável. Mick Jagger estava desesperado, como o documentário *Gimme Shelter* (1970) mostra. O risco de estar ali era enorme, já que mal havia polícia, carros no entorno eram roubados, assaltos se espalhavam e os Hells Angels bebiam e agiam com truculência.

As vibrações em Woodstock foram completamente distintas, totalmente pacíficas. A experiência enganou o que viria. Se tornou uma boemia massificada. Aquela mensagem de rebeldia e questionamento nunca seria amplificada se não houvesse a interferência da mídia e das velhas formas de apropriação capitalista. Foi uma briga entre a rejeição e a adoção pelo sistema. (MERHEB, em entrevista ao autor, 21/03/2014)

O catastrófico festival, no qual 300 mil estiveram presentes, não teve tanta repercussão como Woodstock teve e encerrou os anos 60 de forma um pouco melancólica: Haight-Ashbury já estava declinando, as grandes gravadoras como a EMI, a Capitol e a Warner cada vez mais se apropriavam dos novos artistas, a movimentação política havia sido reduzida a partir de 1969 e o LSD já era ilegal mundialmente em 1970. As gravadoras independentes não conseguiam competir e frequentemente perdiam seus artistas mais expoentes.

Com o fim dos Beatles, John Lennon compôs *God*. Messeder Pereira lembra do tom triste que se aplicava à contracultura que lentamente minguava (PEREIRA, 1986, p. 51). Era o que Maciel (1978) previra e que Dapieve lembra do momento em que, “quando Lennon afirma que ‘o sonho acabou’, sinaliza o fim da ideia de que não somente os Beatles haviam acabado, mas que aquele mundo alternativo [da contracultura] estava fadado a terminar”, fatalmente.

Apesar disso, a revolução que a contracultura e os hippies “planejaram” fincou novos padrões, abordados ao longo de todo este trabalho e contribuindo para uma sociedade mais progressista. Resquícios da contracultura e da subcultura hippie continuavam existindo com força, ainda que, em sua maioria, apropriados pelo sistema. Em 1970, o festival de Isle of Wight, na Inglaterra, trouxe novos e consagrados artistas, dentre os quais os exilados Caetano Veloso e Gilberto Gil. A contracultura, nos espaços que não eram centrais, ainda demoraria a enfraquecer, da mesma forma como demorara a crescer.

5.6 A lição da produção musical

O contexto dos festivais é uma maneira de se compreender a íntima relação entre a música e os hippies, mas não existiu somente em Estados Unidos e Europa. No Argentina e no Brasil, por exemplo, ainda de que de forma mais tímida, surgiam dos ambientes urbanos. No final dos anos 1960, já havia a Tropicália e os Mutantes. Surgiriam, ao longo dos próximos anos, os Novos Baianos, o Clube da Esquina, os Doces Bárbaros, e se reforçariam nomes como Tom Zé, Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Raul Seixas. Os argentinos do Sui Generis inspirariam o rock argentino e, pelo mundo, outros festivais e artistas com a estética hippie continuariam surgindo.

Perguntado sobre quais artistas derivariam da relação entre hippies, contracultura e a música, Dapieve sente que, “nas décadas de 1980 e 1990, praticamente nada é aproveitado”, onde o folk e o rock psicodélico quase sumiram. No entanto, para ele “há uma reapropriação por boa parte da nova onda folk, que vem influenciada do espírito dos anos 60”. Bon Iver, para Dapieve, é um bom exemplo da fonte de The Band e outros grupos icônicos dos anos 60. Já Merheb é direto em encontrar uma grande relação.

Todo o pessoal da chamada *new americana* tem muito a ver com os anos 60, deve muito a Bob Dylan, Gram Parsons. Tem bandas que se inspiram na própria formação dos anos 1960 para ser seu totem, a matriz. Difícil é fugir, muitos bebem do que foi feito. (...) É muito difícil você estabelecer quais, porque foi um salto qualitativo em termos de criação de música popular, para o segmento de uma população mais jovem, que era algo muito recente. Os anos 60 saíam criando as bases ao tempo que surgia. Vejo muito pouco de quem foge de quem bebe. Da mesma forma, não há completa originalidade, é um elo constante. Dylan e os Beatles copiaram aspectos do que vinha antes. Não foi como se todo mundo tivesse rejeitado tudo. É redundante dizer, porque todo mundo teve alguma influência.⁷⁷

A afirmação de Merheb é precisa: os anos 1960 na música, foram responsáveis por moldar um aprofundamento no rock que lançou as bases para todas as gerações posteriores. Se a segunda metade da década de 70 trouxe consigo as eras *disco*, *new wave* e *punk* – que deixaram um pouco de lado elementos do rock sessentista –, pouco a pouco, a partir da década de 1990, os artistas do *mainstream* voltam a aplicar elementos dele. O pós-punk, a

⁷⁷ MERHEB, em entrevista ao autor, 21/03/2014

new americana, o *grunge* e o crescimento do chamado “rock alternativo” abarcam influências diretas do que os artistas como Dylan e os Beatles ajudaram a consagrar.

Há diversas vertentes que mostram como a importância do “rock hippie” está presente atualmente. Músicos como a The Band e o pouco reconhecido Gram Parsons inspiram outros como Beirut, Phoenix, Mumford & Sons e outros que aplicam o folk e elementos do country no rock. No sul americano, lendas dos anos 70 como Lynyrd Skynyrd e Allman Brothers Band se inspiravam no *roots* rock da Califórnia. A gaita se popularizou no rock graças a Dylan. O ativismo político no rock é hoje comum. Músicas sobre drogas hoje são já não são mais tabus. A sexualidade também na música também se liberalizou. Progressões harmônicas e instrumentos alternativos são cada vez mais exploradas.

E não é somente a música por si só: os filmes mais importantes sobre a subcultura hippie tinham a música como elemento de grande importância – e, por muitas vezes, central. O blockbuster *Sem destino* e sua trilha sonora, *Hair*, *Busca alucinada*, entre outros, foram cruciais para divulgar as obras de artistas que marcavam a geração da segunda metade dos anos 1960. Há ainda uma leva de outros artistas interessantíssimos que não foram mencionados com profundidade, mas que também ocupam um papel importante e que até hoje estimula outros artistas.

O poder da indústria musical esteve presente em todo este contexto, sofisticando-se para além da capacidade de produzir discos com qualidade, mas aprimorando a capacidade publicitária, as formas de distribuição e o domínio sobre os interesses artísticos. A lógica dialoga com os questionamentos de Adorno e de outros autores. Mas não era somente isto: a capacidade tecnológica de produção – que optou-se aqui por tornar secundária – se desenvolvera, com mais canais de gravação e inserção de novos elementos, o que abriria a artistas como os Beatles novas possibilidades sonoras.

Para além das tecnologias e dos sintetizadores que marcariam as décadas de 70 e 80, o rock deu origem a “contadores de história” que seguiam o legado daquele folk do qual Bob Dylan havia se distanciado, como Bruce Springsteen. As vertentes “lisérgicas” deram à luz movimentos musicais como a Tropicália e a própria cena musical de Haight-Ashbury. Dylan, Lennon, McCartney e os que se seguiram aprofundaram a linguagem musical e crítica. Atualmente, a maioria dos músicos de rock, como Merheb explica em sua entrevista, se inspira, direta ou indiretamente, no que foi feito naquela década de 60.

O que se buscou, ao longo deste projeto, foi uma correlação de cada um dos momentos da contracultura que mais dialogaram com a música – tendo como foco os Estados Unidos, mas lembrando de outros lugares e espaços importantes –, das reivindicações políticas, passando pelas drogas psicodélicas, a literatura, o cinema, a importância de São Francisco e a entrada em cena da geração hippie, que muito influenciou um panorama de sociedade mais aberto. Todos dialogam para entender a relação entre esta subcultura e as formas musicais do período e de sua influência na sociedade atual.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apontado na introdução deste trabalho, o objetivo central do projeto foi responder de que maneira, dentro do contexto contracultural, a música e a subcultura hippie se relacionaram e, conseqüentemente, como esta relação provocou o imaginário popular. Gêneros musicais, a contracultura dos anos 1960 e os hippies estiveram intimamente ligados, como os quatro capítulos de desenvolvimento apresentaram, através de uma série de correlações que vão do comportamento à questão econômica.

O texto buscou mostrar a riqueza e variedade da produção cultural que viria a consolidar o movimento daqueles que conhecemos como “os hippies”: em meio a espaços como a literatura e artes plásticas, a música desde o início assume um papel central. Já através do jazz dos anos 1940, seus precursores beats buscavam o diálogo da música com um estilo de vida “desamarrado”, experimentando com drogas, sexualidade mais livre e fuga dos padrões sociais do pós-guerra. Bob Dylan incorporou lógicas desta literatura em sua música.

A contracultura é repleta de manifestações musicais de grande relevância, como apresentado no primeiro capítulo. Em especial, o contexto americano, priorizado neste trabalho, trouxe nada menos que o rock, manifestação vista com caráter sexual e tida como imoral pela geração dos pais dos jovens do final da década de 40. A inovação de um gênero que explorava a sexualidade, normalmente reprimida, também foi vista durante a “revolução sexual” que acompanhava a pílula, a exposição dos gays e uma série de questionamentos dos padrões afetivos.

A recusa da tecnocracia capitalista que predominava já na década de 1950 manifestou-se particularmente através dos estilos de vida alternativos. A música, mesmo que contivesse mensagens de questionamento, tinha sua amplificação dada através da indústria cultural. As gravadoras e estúdios produziam para ter lucro e este já era um grande conflito dos que produziam a música no período, como lembra Merheb em sua entrevista. Até mesmo as pequenas gravadoras, pouco lucrativas e temerosas de perder seus melhores músicos, explorariam mais seus artistas do que as grandes (MARCHI in: HERSCHMANN (org.), 2011, p. 149).

A política mostrou que tinha espaço para se fazer presente no rock, no folk e em outros estilos. Os exemplos da música popular brasileira na segunda metade dos anos 1960 e o folk de Dylan e Baez já mostrariam isso claramente por si mesmo, mas o grande objeto de

estudo daqui, o rock americano, deu várias demonstrações na época: Crosby, Stills, Nash & Young, Country Joe, o mesmo Dylan, Lennon. No geral, no entanto, os hippies estavam longe de serem ativistas e a música que ouviam e produziam tendia a refletir isto.

De modo geral, os grandes exemplos que foram mostrados na música têm em comum uma referência inestimável para a contracultura: a liberdade para experimentação. Jimi Hendrix revolucionou a guitarra, Janis Joplin fez com que uma mulher branca de som negro questionasse política e culturalmente através de uma mescla que envolvia o rock. Entre vários outros, Grateful Dead e Jefferson Airplane expuseram a influência do LSD em suas composições, assim como Pink Floyd e Cream.

Naquele contexto de efervescência cultural, os festivais de rock vieram para congregar cada vez jovens de cabelos compridos, roupas manufaturadas e adereços floridos e extravagantes. Se aparentemente estes festivais foram precursores do “sexo, drogas e rock ‘n’ roll”, eles também uniram os artistas que mais eram exibidos pelas rádios (que enxergavam neles potencial de atingir um público mais amplo). Monterey, Woodstock e Altamont foram apenas alguns, mas sua extensa exibição midiática é inegavelmente influente para que a música da época fosse exposta para aquela e outras gerações.

Na superfície, os festivais de rock parecem mais ter sido sobre sexo, drogas e rock ‘n’ roll, além de talvez modismos e moda, do que sobre preocupações políticas e sociais mais relevantes na época. Além disso, muito dos frequentadores sem dúvida iam aos festivais como se estes fossem uma válvula de escape, para se livrar de rixas de geração, fricções familiares e preocupações mundanas. (...) Apesar de o público do festival poder ter sido atraído pela sedução provocada por suas bandas favoritas, foi invariavelmente exposto também a bandas que nunca tinha ouvido antes e que nunca teve a chance de ver ou ouvir em qualquer outro contexto. Festivais de rock muitas vezes contaram com uma diversidade de gêneros e artistas de música e as imagens e sons que apresentaram gritaram em voz alta que os tempos estavam mudando definitivamente.⁷⁸

O rock psicodélico não pode ser pensado sem o contexto da ascensão das drogas alucinógenas e até mesmo da popularização da maconha entre os jovens da década de 1960. São de um mesmo período temporal e contextos regionais. Como mostrado no terceiro capítulo, publicações *underground* como o *Oracle* e o *Psychedelic Review* reforçavam esta

⁷⁸ Disponível em <http://likethedew.com/2012/03/04/we-can-all-join-in-how-rock-festivals-helped-change-america/>. Acesso em 26/04/2014. Tradução do autor.

relação: chamavam para congregações hippies, falavam de música, estimularam o Human Be-In e o Verão do Amor.

Ícones literários, Ken Kesey, Allen Ginsberg e Neal Cassady precederam e ajudaram a formar a subcultura hippie junto a figuras como o Grateful Dead e Augustus Owsley Stanley, que faziam da música um complemento direto às experiências lisérgicas. Sem eles, não haveria Testes do Ácido, *flower power* e outros momentos que se provaram imprescindíveis para a existência da subcultura hippie da forma como ela se consolidou. A série de bandas que viria a tomar São Francisco bebeu desta fonte.

Os questionamentos e aprofundamentos de Bob Dylan, aplicados por uma incontável série de outros músicos, foi radicalmente presente nos estilos de música que aqui se mostraram ligados aos hippies. Articularam os discursos tanto para a crítica quanto para a experimentação, seja através das drogas ou das insatisfações políticas, culturais e sociais. Na linguagem popular, a fuga da massificação se chocava com a indústria.

Além disso, produções culturais como *Hair* e os filmes *Sem destino* e *Busca alucinada* sem dúvida popularizaram o estilo de vida hippie, em função sua inserção midiática de grande relevância. Não ironicamente, constituem a “encruzilhada” hippie, assim como a música: exploram a imagem, mas a serviço de interesses comerciais em sua exibição. Da mesma forma, as gravadoras e rádios, com seus próprios focos, captaram o espírito daquele movimento e o usaram para si.

Com o contexto da indústria cultural e a reprodutibilidade técnica, a indústria de discos e shows, as rádios, a televisão e outros meios foram capazes de utilizar a música como instrumento de entretenimento não mais restrito à capacidade do indivíduo de reproduzir o que estava em partituras. No contexto das décadas de 50 e 60, os avanços tecnológicos e estruturais da publicidade e da indústria musical acabam fortalecendo o papel da música. Diante da recapitulação nos últimos parágrafos, considera-se que a abordagem deste trabalho (que buscou explicar como a música se inseriu naquele contexto específico) expôs, de forma satisfatória, o objetivo apresentado inicialmente.

Como forma de complementar a pesquisa central, outras duas questões foram postas: *Até que ponto a música teve importância neste contexto? Quais os gêneros musicais mais recorrentes nela e de que forma eram empregados?* A música se fez presente durante toda a narrativa como forma de mostrar que a produção cultural daquilo que se compreende

enquanto contracultura é muito vasta. Ela não é a única arte no contexto, mas a série de artistas, gêneros e acontecimentos mostra que cumpre um papel fundamental.

A música sempre teve uma função coletiva, e mesmo quando comparamos discos e revistas ou escutamos rádio fazemos isso com o objetivo também de nos sentir parte de uma determinada coletividade que compartilha gostos e códigos sociais. (HERSCHMANN *apud* JANOTTI JR; PIRES in: JANOTTI JR; LIMA; PIRES (orgs.), 2011, p. 10)

Embora alguns questionamentos tenham sido respondidos ao longo do trabalho, há um em particular que merece destaque nesta conclusão, o do modo como *os hippies lidaram com o conflito entre a mensagem contra as instituições convencionadas socialmente, o consumismo e a tecnocracia, mesmo sendo incorporados a este mesmo sistema através da mídia*. No início, este aspecto aparentemente não tinha relevância para o autor deste trabalho. Mas isto foi antes de estudar mais a fundo o tema, pois logo mostrou-se muito forte ao longo da pesquisa e do texto. Trata-se daquilo que algumas vezes foi aqui chamado de “encruzilhada”, como diz Maciel (1978).

Em toda esta longa narrativa, foi possível verificar o contraste entre o idealismo dos jovens da contracultura e da subcultura hippie com a apropriação pela tecnocracia. O fenômeno aqui estudado é fundamentalmente ocidental, então a grande contestação se dá contra bases do capitalismo e das estruturas sociais, culturais e econômicas enraizadas neste contexto. A subcultura hippie, acima disso, buscou subverter a maneira tecnocrática de viver, abdicando, dentro do possível, das estruturas econômicas e sociais.

Mas pôde-se notar, em diversos momentos da pesquisa, que os hippies acabaram fagocitados pelo sistema tecnocrático que eles mesmo questionaram e tentaram se desvencilhar. Haight-Ashbury teve um grau de espontaneidade talvez não mais visto posteriormente. O “espírito” hippie era autêntico, mas pode-se acreditar que, de certa forma, talvez fosse insustentável sem o aprofundamento e intervenção em outras questões políticas e econômicas. Os jovens do *drop out* eventualmente seriam assimilados pelo sistema.

A identidade destes jovens que outrora se uniram por uma lógica em comum, promovendo a recusa de um sistema no qual eram perifерizados, acabou se perdendo a força por conta de um fenômeno recorrente que ocorre com as subculturas: a exploração do *mainstream*. A mídia se utilizou de suas virtudes e reprimiu em grandes medidas o que os

hippies trouxeram de mudanças radicais. Viu-se, neste trabalho, que a indústria cultural, em especial a da música, sintetiza a lógica da chamada tecnocracia.

Rádios, TVs, festivais, discos; o *show business* fazia uma apropriação do sentimento, trabalhava uma estética que – por muitas vezes – havia sido espontaneamente criada. Até hoje esta dinâmica de apropriação e padronização se mantém. Aumentou cada vez mais, inclusive, desde a década de 1970. O papel desempenhado pela música é inquestionável, mas ela foi vítima do impasse entre sua espontaneidade e a assimilação tecnocrática. Bill Graham, o produtor e empresário, ajudou a difundir o papel de massificar e popularizar esta nova geração. Se foi uma boa medida ou não, é uma discussão que não cabe aqui.

Ainda assim, o rock dos anos 1960 foi uma grande influência para as gerações posteriores, como sustenta Merheb, e a cultura em torno dele até hoje permanece no imaginário coletivo. Como se viu neste trabalho, São Francisco não foi o início de tudo e “Woodstock foi o início do fim”, como lembra Dapieve, e ao mesmo tempo foi seu auge. Altamont não foi o passo final da contracultura, mas um anúncio desta. Mesmo com diversas referências a outros momentos, o termo *De São Francisco a Woodstock* sintetiza o “momento de ouro” desta pesquisa.

A geração integrada à contracultura, em especial da segunda metade dos anos 60, foi uma geração que sonhou e em grande parte terminou frustrada, mas inseriu na cultura muitas mudanças de comportamento e estilos de vida. Graças a ela, temas como drogas, sexualidade, machismo, racismo, preconceito, democracia foram abertos para serem discutidos amplamente na sociedade.

Para concluir, é importante ressaltar que certamente há uma gama ainda muito grande de elementos que não foram citados aqui ou tiveram pouco enfoque, devido à proposta deste trabalho. A riqueza da bibliografia disponível sobre a música brasileira, por exemplo, reforça isto. Naturalmente, também haveria ainda uma série de abordagens passíveis de serem feitas sobre a relação estudada e as reflexões centrais do trabalho. Por isso, com este tema, acredita-se que há um caminho aberto para estudos em outros momentos pelo próprio autor, assim como por outros pesquisadores do tema.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicações impressas

ALI, Tariq. *O poder das barricadas: uma autobiografia dos anos 60*. São Paulo: Boitempo, 2008. 407 p.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). “*Por que não?*” *Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008. 264 p.

CLAPTON, Eric. *A autobiografia*. São Paulo: Planeta, 2007. 400 p.

CRAMPTON, Luke; REES, Dafydd. *Music Icons: Dylan*. Colônia: Taschen, 2009. 192 p.

DIMERY, Robert. *1001 discos para ouvir antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. 960 p.

FACINA, Adriana. *Indústria cultural e alienação: questões em torno da música brega*. In: Anais V Colóquio Internacional Marx-Engels. Cultura, Capitalismo e Socialismo. Campinas, novembro/2007, p. 1-10.

FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil*. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2007.

_____; FERNANDES, Fernanda Marques. *Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical*. Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005.

GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1999. 208 p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editores, 2006. 102 p.

HARRIS, John. *The Dark Side of the Moon: os bastidores da obra-prima do Pink Floyd*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 222 p.

HERSCHMANN, Micael (org.) *Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Estação das Letras, 2011. 414 p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. 200 p.

_____; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999. 102 p.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção; Céu e Inferno*. São Paulo: Globo Livros, 2002. 169 p.

JANOTTI JR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. 155 p.

KEROUAC, Jack. *On the Road*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004. 380 p.

LEARY, Timothy; METZNER, Ralph; ALPERT, Richard. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*. Londres: Penguin, 2008. 124 p.

LLOSA, Mario Vargas. *Travessuras da menina má*. Rio de Janeiro: Alfaguara (Objetiva), 2006. 302 p.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987. 120 p.

_____. *A morte organizada*. São Paulo e Rio de Janeiro: Global Editora/Ground, 1978. 230 p.

MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. 134 p.

MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução: uma história cultural do rock 1965-1969*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (Record), 2012. 532 p.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural / Brasiliense, 1986. 98 p.

RODRIGUES, Maria Emília. *Contracultura, rock and roll e estilo hippie: uma análise das bandas Sopa, Liverpoolgas e RoberSou the Valsa*. Trabalho de conclusão do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, 2006. 69 p.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura – Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972. 302 p.

VENTURA, Mauro. *A herança contracultural*. O Globo. Rio de Janeiro, 18 de maio de 2008. Segundo Caderno, p. 3.

VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. 308 p.

WILLER, Cláudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012. 128 p.

WOLFE, Tom. *O teste do ácido do refresco elétrico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 440 p.

YOUNG, Neil. *A autobiografia*. São Paulo: Globo Livros, 2012. 404 p.

Publicações digitais

1967: The stuff that myths are made of – SFGate.

<http://www.sfgate.com/news/article/Summer-of-Love-40-Years-Later-1967-The-stuff-2593252.php>. Acesso em 08/04/2014.

500 Greatest Songs of All Time - 1) Bob Dylan, 'Like a Rolling Stone' – Rolling Stone.

<http://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407/bob-dylan-like-a-rolling-stone-20110516>. Acesso em 17/04/2014.

A New Dawn for *Hair* – Time.

<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1828301,00.html>. Acesso em 13/04/2014.

An Evening with Brian Wilson – WSWS. <http://www.wsws.org/en/articles/2007/10/wils-o24.html>. Acesso em 21/04/2014.

Beat, Geração Beat – L&PM.

http://www.lpm.com.br/livros/Imagens/gera%C3%A7%C3%A3o_beat.pdf. Acesso em 16/03/2014.

Billboard Hot 100 – 60s. <http://www.billboard.com/bbcom/specials/hot100/charts/top100-titles-60.shtml>. Acesso em 14/04/2014.

Does the word hip really hail from a West African language? – Slate.

http://www.slate.com/articles/news_and_politics/hey_wait_a_minute/2004/12/crying_wolof.html. Acesso em 16/03/2014.

Down on the peacock farm – Ken Kesey – Salon.

<http://www.salon.com/2001/11/16/kesey99/>. Acesso em 19/03/2014.

Five myths about Bob Dylan – Washington Post Opinions.

http://www.washingtonpost.com/opinions/five-myths-about-bob-dylan/2014/02/07/20ed95cc-8e76-11e3-b227-12a45d109e03_story.html. Acesso em 22/04/2014.

Free Love: Was there a price to pay? – NBC.

http://www.nbcnews.com/id/19053382/ns/health-sexual_health/t/free-love-was-there-price-pay/. Acesso em 07/03/2014.

Goodbye innocence, hello hippies! / The party starts as rock 'n' roll ethos, LSD inspire beatniks and beckon an influx of free spirits to San Francisco – SFGate.

<http://www.sfgate.com/entertainment/article/SUMMER-OF-LOVE-40-YEARS-LATER-Goodbye-2593358.php>. Acesso em 09/04/2014.

Grateful Dead – Robert Christgau.

http://www.robertchristgau.com/get_artist.php?id=1445&name=Grateful+Dead. Acesso em 22/04/2014.

Grateful Dead – Rock 'n' Roll Hall of Fame.

<http://web.archive.org/web/20061123064938/http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=113>. Acesso em 21/04/2014.

Hippie – Britannica.com. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/266600/hippie>. Acesso em 23/03/2014.

How Herb Caen named a generation - SFGate.

<http://www.sfgate.com/entertainment/article/HOW-HERB-CAEN-NAMED-A-GENERATION-3018725.php>. Acesso em 18/03/2014.

John Lennon: The Rolling Stone Interview <http://www.rollingstone.com/music/news/john-lennon-the-rolling-stone-interview-19681123?page=2>. Acesso em 02/04/2014.

Louvado Seja Deus – Trip 194. <http://revistatrip.uol.com.br/revista/194/reportagens/louvado-seja-deus.html>. Acesso em 25/02/2014.

Love and Haight – The Guardian.

<http://www.theguardian.com/music/2007/may/20/popandrock.features8>. Acesso em 08/04/2014.

LSD — My Problem Child, by Albert Hoffman. <http://www.psychedelic-library.org/child1.htm>. Acesso em 04/04/2014.

On The Road by Jack Kerouac – BobDylan.com. <http://www.bobdylan.com/us/books/road>. Acesso em 20/04/2014.

Owsley Stanley, Artisan of Acid, Is Dead at 76 – NYTimes.com. http://www.nytimes.com/2011/03/15/us/15stanley.html?_r=0. Acesso em 05/04/2014.

Owsley Stanley: The King of LSD – Rolling Stone.

<http://www.rollingstone.com/culture/news/owsley-stanley-the-king-of-lsd-20110314>. Acesso em 04/04/2014.

Poet Allen Ginsberg Dies at 70 – LATimes.com. http://articles.latimes.com/1997-04-06/news/mn-46040_1_poet-allen-ginsberg. Acesso em 22/02/2014.

The Beatles – Rubber Soul – AllMusic. <http://www.allmusic.com/album/rubber-soul-mw0000192940>. Acesso em 20/04/2014.

The Monterey International Pop Music Festival – PCS Blog.

<http://www.pcs.org/blog/item/the-monterey-international-pop-music-festival/>. Acesso em 12/04/2014.

The Red Dog Saloon And The Amazing Charlatans.

<http://www.furious.com/perfect/reddogsaloon.html>. Acesso em 30/03/2014.

The White Negro, by Norman Mailer. http://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957. Acesso em 16/03/2014.

We Can All Join In: How Rock Festivals Helped Change America, by Bill Mankin.

<http://likethedew.com/2012/03/04/we-can-all-join-in-how-rock-festivals-helped-change-america/>. Acesso em 26/04/2014.

Why Does Mr. Lennon Keep a Stone Frog? – Disc Weekly, March 26, 1966.

<http://homepage.ntlworld.com/carousel/pob/pob20.html>. Acesso em 30/03/2014.

Youth: The Hippies – Time Magazine.

<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,899555-1,00.html>. Acesso em 16/03/2014.

Vídeos

BUSCA alucinada. Direção de Richard Rush. Produção de Dick Clark e Norman T. Herman. Estados Unidos, MGM, 2003 (1968), 101 min. DVD.

GIMME Shelter. Direção de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin. Produção de Porter Bibb e Ronald Schneider. Estados Unidos/Reino Unido, Warner Home Video, 2000 (1970), 91 min. DVD.

GEORGE Harrison: Living in the Material World. Direção de Martin Scorsese. Produção de Olivia Harrison, Martin Scorsese e Nigel Sinclair. Estados Unidos, HBO, 2011, 208 min.

GRITO da liberdade, O. Direção de Barry Shear. Produção de Samuel Z. Arkoff e James H. Nicholson. Estados Unidos, American International, 1968, 94 min.

HAIR. Direção de Milos Forman. Produção de Michael Butler e Lester Persky. Estados Unidos, Fox Home Entertainment, 1999 (1979), 121 min.

MONTEREY Pop. The Criterion Collection. Direção de D.A. Pennebaker. Produção de John Phillips, Alan Douglas, Frazer Pennebaker e Lou Adler. Estados Unidos, Home Vision Entertainment, 2002 (1968), 270 min. DVD.

NO Direction Home. Direção de Martin Scorsese. Produção de Susan Lacy, Jeff Rosen, Martin Scorsese, Nigel Sinclair e Anthony Wall. Estados Unidos, Paramount, 2005, 208 min.

SEM destino. Direção de Dennis Hopper. Produção de Peter Fonda, Bert Schneider, Bob Rafelson e William Hayward. Estados Unidos, Sony Pictures, 2000 (1969), 92 min. DVD.

WOODSTOCK: 3 dias de paz, amor e música. Corte do diretor. Direção de Michael Wadleigh. Produção de Bob Maurice. Estados Unidos, Warner Bros., 2010 (1970), 224 min. DVD.

8. ANEXOS

ANEXO I

Entrevista com Arthur Dapieve, 12/03/2014

Os anos 1960 com certeza foram uma época extremamente fértil, com novas manifestações culturais. Nos Estados Unidos, que artistas e músicos mais te chamam a atenção no período e por quê?

Acho que os gênios do período na música, um que abre e outro que encerra, são Bob Dylan e Jimi Hendrix. São os dois que ficam à parte. Existem muitos músicos talentosos, mas eles destacam por sua expressão [Dylan, pela crítica; Hendrix, musical].

Há outros artistas que entram na cena, como o Grateful Dead e o Jefferson Airplane, que carregam mensagens e novos padrões musicais, mas não se aproximam da importância dos dois.

Quando Dylan, que era consagrado como um ícone do folk, é chamado de Judas ao se eletrificar, ele abre todo um novo panorama.

Quais para você foram os mais importantes momentos e artistas que tiveram relação com a subcultura hippie?

A época dos festivais se confunde com a cultura hippie. Há grandes momentos que se passam no período. A decadência e a grandiosidade de Monterey, Woodstock, Altamont, Isle of Wight, show do Grateful Dead no meio da rua, as histórias de Haight-Ashbury.

Qual a importância da música dentro do contexto contracultural? Seria uma porta voz da expressão de uma juventude criativa e inédita?

Havia muita experimentação e hoje em dia é bem comportado. A música andava de lado a lado com os discursos políticos. A eletrificação de Bob Dylan, por exemplo, buscava tornar não só a música, mas a consciência mais livre. Quando Lennon afirma que “o sonho acabou”, sinaliza o fim da ideia de que não somente os Beatles haviam acabado, mas que aquele mundo alternativo [da contracultura] estava fadado a terminar.

E dos hippies? Jefferson Airplane, Grateful Dead, Crosby, Stills, Nash & Young, Joni Mitchell, Beatles, Beach Boys, The Band, Syd Barrett, todos surgiram com técnicas e discursos apropriados pelos hippies.

Eles eram ótimos na música política. Existe uma pessoa extremamente carismática nesse período, que é Janis Joplin. Ela tem a cara daquele tempo, morreu muito jovem, abusou, produziu muito em pouco tempo. Não tem a mesma estatura de Hendrix, mas é fundamental por seu som e estilo de vida.

A contestação ao Vietnã parece ter sido potencializada pela música. Ohio, Country Joe, por exemplo. Que exemplos você citaria?

As letras de artistas mais próximos ao movimento hippie não ajudam a estabelecer o significado de muitas coisas. São frequentemente obscuras, com muitas analogias. É difícil saber.

O grande momento de contestação é Jimi Hendrix tocando o hino americano com sons de bombas e metralhadoras. É o grande momento do festival. Nem foi preciso fazer poesia. Estraçalhou um país apenas com uma guitarra.

Afinal, as drogas foram um fenômeno cultural no período? Como você enxerga a influência das drogas psicodélicas, da maconha aos alucinógenos, na música da época?

A prática desse impacto [de fazer música sob o efeito de drogas] me parece uma forma de marketing. Não se consegue compor sob o efeito de drogas, mas sim se inspirar em experiências. A experiência com a droga parece ter sido fundamental para desenvolver um outro tipo de sensibilidade, mas de forma distanciada da produção.

A literatura que predominou no período deixou um legado visível?

Sobre as atitudes e práticas dos hippies existe o livro do Tom Wolfe [*O teste do ácido do refresco elétrico*], que fala sobre Ken Kesey e o grupo que viajava em um ônibus distribuindo e tomando LSD.

O que tem uma influência muito grande em termos de literatura é o movimento beat, com autores como Kerouac, Ginsberg, Ferlinghetti, que fizeram a cabeça de Dylan e dos hippies. Eles trouxeram novos padrões de comportamento e de estilo literário.

[Sobre Ginsberg] Uma figura muito presente tanto para a geração beat quanto para a geração hippie. No último disco do Clash, *Combat Rock*, Allen Ginsberg fazia ponta em uma parte de rap, por exemplo.

Rodrigo Merheb aponta que Woodstock, apesar da mística em torno de sua realização, é um sinal da massificação dos festivais e da disputa entre o sucesso comercial e o potencial revolucionário da música. Poucos meses depois de sua realização, culminou com Altamont [o festival com guarda feita pelos Hells Angels e que teve quatro mortes]. Concorda?

Concordo com tudo. Embora a música de Woodstock seja arrepiante, o disco e o documentário que foram feitos em torno dele só existem porque o evento tinha sido cooptado pelo grupo Time Warner para lucrar com o produto.

Woodstock é o início do fim. Cria-se nele a contradição interna entre fazer o diferente e dar lucro, justamente o que tantos questionavam. O “Verão do Amor” não tinha como sobreviver.

Tem outro aspecto. Além dessa contradição, existe o problema que o movimento hippie foi não só idealista, mas havia uma coisa menos pragmática: a recusa da juventude branca de servir no Vietnã. Os negros mal eram admitidos no exército durante a 2ª Guerra Mundial, pela desculpa de serem “pouco confiáveis”, mas explodem em convocações durante o período, algo numa proporção absurda.

O movimento hippie, que foi um dos que mais estimulou a evasão ao *draft*, acabou colocando em situação complicada os outros, mesmo se dizendo muito solidários. Este escape do exército é também um movimento de classe média, média alta; uma polarização.

Dos anos 1970 a hoje em dia, quais artistas ligados aos hippies você sente que deixam um legado visível nas décadas que se seguiram à de 1960?

Jim Morrison é um personagem crucial com sua atitude hedonista. Se você presta atenção no som do The Doors, é algo bem “fechado”, mais ao estilo da canção pop. Ele traz um diferencial da improvisação, poemas em canções, lembra Ginsberg.

Muita pouca coisa parece ter sido apropriada ao longo das décadas. Nos anos 1970 o Led Zeppelin, com suas letras e melodias sombrias, sobreviveu com o estilo. O rock progressivo também mostrou características da música psicodélica ligada aos hippies, mas o movimento punk corta as tentativas. O próprio Johnny Rotten [vocalista dos Sex Pistols], em certa ocasião, brinca que, se tivesse que matar os hippies, o faria com prazer.

Nas décadas de 1980 e 1990, praticamente nada é aproveitado. Não se vê força no rock psicodélico, folk. Sinto que há uma reapropriação por boa parte da nova onda folk, que vem influenciada do espírito dos anos 60. Bon Iver é um bom exemplo.

O que parece ter sobrevivência menos ameaçada é a moda hippie. Parece ser apropriado, mas é somente a forma, não o conteúdo. As drogas são outras, as pessoas vivem de outra forma.

ANEXO II

Entrevista com Rodrigo Merheb, 21/03/2014***O que a contracultura representa em termos de mudanças na sociedade ocidental (e americana) para você?***

Na sociedade americana, a contracultura cristalizou uma série e um fluxo de mudanças e circunstâncias históricas que vinham se desenhando há muito tempo. Começa basicamente no pós-guerra, que mudou totalmente a forma como a sociedade se enxergava, e começou a brotar nos EUA, na costa leste, com artistas com uma visão mais libertária, a literatura beat. Existe um nexo entre a geração beat e a geração sessentista.

A explosão do rock foi uma prolongação do cenário, mas com uma transição da linguagem literária para a musical. Havia uma geração na qual o rock 'n' roll era apenas um produto cultural para as classes mais baixas, e aí entra em campo uma geração de gente mais de classe média, não baixa.

Ocorreu uma série de acontecimentos históricos em diversos países, democráticos ou sob ditaduras, com um fluxo de mudanças que fizeram com que boa parte da população os EUA comesse a se enxergar como uma maioria silenciosa. Criou-se um olhar contestatório não só sobre os costumes ocidentais, como o patriarcalismo e a discriminação contra as minorias, mas também sobre as guerras e os governos.

Dentro da própria indústria americana já havia uma permissividade e vontade de mudança. Desta forma, houve não só uma revolução social, mas uma apropriação pelo sistema capitalista. A sociedade já estava pronta para receber aquelas mudanças. Já havia ansiedade de mudança, e os filhos da classe média levaram isso adiante.

Como você dimensiona a importância dos hippies para a contracultura?

Se formos na origem etimológica, o termo deriva de *hipster*, o jovem urbano de Nova York do Pós-Guerra que tinha pretensões artísticas, vivia à margem da sociedade, adiantava tendências. Ele se aproximava do negro, que era altamente discriminado.

Hippie é uma alcunha de nexo transicional da literatura para a música. A disseminação das drogas psicodélicas é que muda o foco. Toda uma cultura foi criada com base nessas drogas. Aldous Huxley criou o termo “psicodelia” sob o efeito da mescalina.

Quando começa a acontecer a mudança, porque Nova York era a capital cultural, o centro começa a mover para a Califórnia e a indústria do disco também. O fato se torna fundamental, já que artistas vão para São Francisco e a indústria, que tinha as cifras, para Los Angeles.

Nesse contexto nasce uma nova subcultura, baseada na expansão da consciência. Eles foram chamarizes, foco catalisador de um fenômeno local que se expandiu em escala mundial,

com base no rock e em sua inserção na indústria de massa, de um fenômeno de gueto para um fenômeno mundial.

No *new journalism* deu para identificar um pouco de dois mundos antagônicos que se cruzaram no período. Eram dois jornalistas. Hunter Thompson, sobre os Hells Angels, e Tom Wolfe, sobre Ken Kesey.

Ginsberg foi para São Francisco e a indústria da arte também. A Califórnia era um terra de ninguém, que só concentrava a indústria do cinema, e de repente explodiu.

Que artistas e gêneros musicais você associa mais diretamente à subcultura hippie?

Bandas de São Francisco, como o Grateful Dead e o Jefferson Airplane, faziam músicas já voltadas para a cena que se formava por Haight-Ashbury e seriam absorvidos pela indústria do disco.

Os Beatles, porque a psicodelia, como vira Aldous Huxley, é absorvida por John Lennon, que leu *A experiência psicodélica*, de Timothy Leary, que tinha sido dedicado justamente a Huxley. Ele cria essa representação pioneira na música, que nasceu na literatura e tomou forma na música a partir de 1966, com *Tomorrow Never Knows* [do álbum *Revolver*].

Tem o pessoal de Los Angeles, depois de São Francisco e mais ligado a indústria, como The Doors, Love, The Byrds. São Francisco e Los Angeles eram meio antagônicas nesse ponto [a primeira mais voltada para a cena e a segunda para o mercado], mas o fenômeno é essencialmente californiano.

O folk, na sua gestão mais eletrificada, cria o chamado folk rock, que é um cruzamento do que Dylan vinha fazendo, com bandas como os Byrds, The Mamas and The Papas e o Lovin' Spoonful.

O blues eletrificado também tem força e apropriação na Inglaterra, com bandas como Cream, Yardbirds, John Mayall, Rolling Stones. Uma releitura daquela música americana. Até que chega Jimi Hendrix, americano que fazia um processo diferente: reinventava aquele rock inglês que tinha matriz americana do blues. Ele tinha o sangue americano, mais importante, negro, que remete às origens do gênero. Nos termos de explorar a linguagem da música, ele foi relevante como muito poucos.

O folk é, em certas ocasiões, associado ao rural, mas grande parte de seus seguidores ficou horrorizada com a transição de Dylan para o elétrico. O que Dylan representa para os hippies, mesmo não gostando deles?

Bob Dylan fez a transição da faceta da literatura beat com o rock. Misturou tendências americanas e inglesas, criando um amálgama a partir de uma série de mudanças que se cristalizavam, numa sociedade que passava por demandas de mudança.

Ele não era próximo aos hippies, não era familiarizado à cena da Califórnia. Encontrou com os beats, ficou muito tempo inativo. Mas os 3 discos que lançou entre 65 e 66 [*Bringing*

it All Back Home, *Highway 61 Revisited* e *Blonde on Blonde*] tiveram valor inestimável para a geração, reunindo conhecimentos cinematográficos, literários, e aplicando-os na canção popular. Dylan dignificou para um segmento elitista um estilo marginal. Se tornou um *hipster* com uma guitarra, criando um nexos com a cultura beat.

Ele é uma das sementes fundadoras do psicodélico, como por exemplo em sua relação com o Grateful Dead [Dylan tocou com a banda como seu apoio e teve o disco ao vivo *Dylan & The Dead* lançado em 1989].

Ele criou uma rejeição ao psicodélico, porque queria chegar a algo mais básico que a “música cerebral” com aquelas sonoridades alternativas. Mas não dá para desvincular Dylan da sofisticação do rock. Sua influência em toda a música é fundamental.

Por que Woodstock está longe de ser o mito que se propaga? É um falso sonho, uma apropriação financeira de ideais antilucrativos?

O festival alterou a vida de milhões de pessoas que não tinham conhecimento e ligação com o rock e a contracultura, e começaram a questionar relações familiares e religiosas. Várias pessoas tiveram a vida alterada por sua influência. Woodstock botou 500 mil pessoas e tornou uma cena toda do *underground* para o *mainstream*.

Woodstock não foi um festival beneficente. Não foi um movimento político, os organizadores “compraram” para que não houvesse piquete. É o momento simbólico da junção da contracultura com o comércio. Dois hippies e dois yippies [os organizadores] ficaram soterrados em dívidas e quem lucrou foi a Time Warner, holding poderoso que havia sido encarregado de produzir o filme e o disco do evento.

Esse dilema da contracultura é irresolúvel. Woodstock foi pago e o dinheiro sempre esteve envolvido. E ainda assim é um fenômeno crucial de expressão da contracultura. Altamont foi grátis e você vê o que aconteceu [o festival foi caótico, com segurança feita pelos Hells Angels. Houve quatro mortes, uma delas a do jovem Meredith Hunter pelos motoqueiros, flagrada no documentário *Gimme Shelter*]. As vibrações em Woodstock foram completamente distintas, totalmente pacíficas. A experiência enganou o que viria. Se tornou uma boemia massificada.

Aquela mensagem de rebeldia e questionamento nunca seria amplificada se não houvesse a interferência da mídia e das velhas formas de apropriação capitalista. Foi uma briga entre a rejeição e a adoção pelo sistema. A indústria lucrou quase que imediatamente, se apropriando do que faziam os jovens. O capitalismo vive disso, de renovação. É muito mais fácil vender rebelião do que conformismo.

Tem uma série de produtos subsidiários, como a Rolling Stone [revista], nascida em São Francisco mas que não queria ser underground, com o consolidado Hunter Thompson escrevendo as matérias mais importantes. O que a Rolling Stone ambicionava era vender o produto para uma plateia que se julgava diferenciada. Se não fosse a indústria do disco, a Rolling Stone nunca teria sido nada, já que dependia dos anúncios e da divulgação dos produtos das gravadoras. A Rolling Stone criticava, mas para manter sua credibilidade, em

um aspecto de não parecer completamente vendido. Os que usavam uma linguagem “do gueto” morreram pouco a pouco, publicações underground fracassaram comercialmente. O produto que você vende no caso é a maneira de vida, onde a música é expressão.

Você perde um pouco do romantismo, como no meu caso ao estudar por anos a época, porque repara nos dilemas. Tudo pareceu certo, mas não existe essa ideia de que artista de rock era militante político. A música pegava o ambiente das ruas e transformava em linguagem musical, se inspirava. A pessoa das passeatas fazia o mesmo para si. Uma dupla informação.

Ao longo das décadas (de 70 para cá), que artistas e gêneros você sente que são inspirados pelos artistas ligados aos hippies (e dos gêneros)?

Todo o pessoal da chamada *new americana* tem muito a ver com os anos 60, deve muito a Bob Dylan, Gram Parsons. Tem bandas que se inspiram na própria formação dos anos 1960 para ser seu totem, a matriz. Difícil é fugir, muitos bebem do que foi feito.

O punk se inspira na década de 50 e se distingue aí e fica à margem até ser apropriado. Não durou dois anos. O pós-punk entra logo depois, levando a linguagem do que havia sido feito antes. Echo and the Bunnymen, entre outros, chegam aí recuperando a época.

É muito difícil você estabelecer quais, porque foi um salto qualitativo em termos de criação de música popular, pro segmento de uma população mais jovem, que era algo muito recente. Os anos 60 saíam criando as bases ao tempo que surgia. Vejo muito pouco de quem foge de quem bebe. Da mesma forma, não há completa originalidade, é um elo constante. Dylan e os Beatles copiaram aspectos do que vinha antes. Não foi como se todo mundo tivesse rejeitado tudo. É redundante dizer, porque todo mundo teve alguma influência.